

## Interview mit Prof. Dr. Stanislaus von Moos (SvM)

Das Gespräch fand am 20. Mai 2010 im Kunsthistorischen Institut an der Hottingerstrasse 10 in Zürich statt. Die Fragen stellte Dora Imhof (DI).

<p><b>Dora Imhof:</b> Herr von Moos, Sie kommen aus einem sehr kunst-sinnigen Haus in Luzern, wenn ich richtig informiert bin. Ihr Vater war schon Kunsthistoriker und Ihr Onkel und Grossvater waren Künstler.</p> <p><b>Stanislaus von Moos:</b> Ja, mein Vater war Jurist von seiner Ausbildung her, aber hat im Nebenstudium Kunstgeschichte studiert, unter anderem auch hier in Zürich bei [<i>Heinrich</i>] Wölfflin und hat einen grösseren Teil seiner Karriere eigentlich als Deutschlehrer und Kunstgeschichtslehrer an einem Lehrseminar realisiert, also insofern Kunsthistoriker. Er hat auch ein Band der Schweizerischen Kunstdenkmäler gemacht und einiges andere auf dem Gebiet der Kunstgeschichte, aber er hätte sich selber jetzt nicht als Vollblutkunsthistoriker bezeichnet, sondern war von Hause aus Jurist.</p> <p><b>DI:</b> Und was sind Ihre ersten oder prägendsten Erinnerungen an Kunst?</p> <p><b>SvM:</b> Ach, Sie haben ja selber gesagt, ich komme aus einem Haus, wo Kunst eigentlich schon eine Gegebenheit war, von der man ausging. Mein Onkel war Künstler und wir haben uns sehr regelmässig gesehen. Er war jede Woche zweimal bei uns oder ich war einmal bei ihm und er war einmal bei uns, also haben wir einen sehr regelmässigen Kontakt gehabt und wussten eigentlich alles, was so um ihn herum passierte. Mein Vater hat sich in den 50er Jahren, als ich in der Mittelschule war, auch mit Ausstellungen befasst und ich habe immer ein bisschen mitbekommen, was so im Bereich Ausstellungen meines Onkels und Interessen auf dem Gebiet der Kunst meines Vaters und meines Onkels los war. Insofern kann ich das jetzt nicht an einem Namen oder an einem Ereignis festmachen, denn Kunst lag eigentlich immer ein bisschen in der Luft.</p> <p><b>DI:</b> Also gerade die zeitgenössische Kunst oder auch ältere?</p> <p><b>SvM:</b> Die zeitgenössische Kunst natürlich insofern, als mein Onkel ein zeitgenössischer Künstler war. Aber mein Onkel hat auch an der Kunstgewerbeschule unterrichtet und hat sich sehr für Kunstgeschichte interessiert. Mein Vater hat Reisen für die Volkshochschule und andere akademischen Reisen hier in Zürich organisiert, er war eigentlich ein passionierter Reiseorganisator und ich war später als Student auch auf der einen oder anderen mit dabei und</p>	<p>Familiärer Hintergrund</p>
---	-------------------------------

<p>das waren natürlich kunsthistorische Reisen. Da ging man nach Rom oder nach Florenz oder einmal nach Griechenland. Die künstlerische Aktualität war zwar als Realität gegeben durch das Vorhandensein dieses Onkels, aber der Horizont war doch eher derjenige der Kunstgeschichte. Übrigens auch der Horizont, vor dem mein Onkel arbeitet, war eigentlich immer eher die Kunstgeschichte als die künstlerische Aktualität, würde ich jetzt mal sagen.</p> <p><b>DI:</b> Und was wollten Sie als Kind werden?</p> <p><b>SvM:</b> Interessanterweise, oder zumindest ist es mir dann irgendwie später als interessant vorgekommen, interessierte ich mich für Eisenbahnen. Ich kann mich nicht erinnern, dass ich speziell Lokomotivführer werden wollte, obwohl mich das sicher auch irgendwann sehr faszinierte, aber ich glaube, den ersten Vortrag, den ich an der Mittelschule machte, der ging über Eisenbahnen. Eisenbahnen faszinierten mich sehr. Und meine Grossmutter, Gattin eines Künstlers und Kunstgewerbeschuledirektors, hat sich immer gewundert oder hat sich immer leicht, wie soll ich sagen, befremdet gezeigt, dass ich als Kind immer mit kleinen Autos spielte wie alle Kinder. Aber das war halt auch in den 40er Jahren so, ich habe immer mit meinen Spielzeugautos gespielt, das hat mich fasziniert, die Technik hat mich sehr fasziniert, aber sie hat mich nicht so fasziniert, als dass ich dann zum Beispiel beruflich mich in diese Richtung hätte profilieren oder entwickeln wollen.</p> <p><b>DI:</b> Neben der Kunst und der Technik war aber auch schon die Gestaltung früh wichtig?</p> <p><b>SvM:</b> Man könnte wahrscheinlich sagen, dass mich an der Technik diese gestalterischen Aspekte fasziniert haben, also weniger die Maschinen als die Art und Weise, wie diese Eisenbahnwagons aussahen und eingerichtet waren. Überhaupt ist das Einrichten hernach wieder etwas, was mit der Tätigkeit meines Vaters zu tun hat, der den Innerschweizer Werkbund präsidierte und Ausstellungen zur Wohnkultur und so organisierte. Das war alles in den 50er Jahren, als ich in den unteren Klassen des Gymnasiums war und das hat mich doch sehr fasziniert. Diese Gestaltungsfragen sind eigentlich die, die mich an der Technik interessiert haben.</p> <p><b>DI:</b> Und wann kam dann die Entscheidung, das quasi in ein Kunstgeschichtsstudium münden zu lassen?</p> <p><b>SvM:</b> Ja, auch das weiss ich eigentlich nicht. Ich hatte eigentlich im Sinne gehabt, Architektur zu studieren, habe das auch angefangen. Damals war die Architekturschule nicht am Höggerberg, sondern im Hauptgebäude der ETH und ich habe ein Jahr lang da als</p>	<p>Studium</p>
--	----------------

Architekturstudent gewerkelt, bin aber gleichzeitig ab und zu ins Haus daneben gegangen und habe da einige Vorlesungen gehört oder Proseminarien mitgehört, und das hat mich dann plötzlich mehr und mehr fasziniert. Im zweiten Jahr meines Architekturstudiums bin ich dann umgesattelt.

**DI:** Sie haben dann in Zürich studiert?

**SvM:** Mehrheitlich.

**DI:** Bei wem?

**SvM:** Ich habe Kunstgeschichte studiert und da habe ich natürlich in erster Linie an der Universität bei [Gotthard] Jedlicka und Peter Meyer studiert. An der ETH zuvor hatte ich vorher bei Alfred Roth und [Bernhard] Hoesli studiert und das waren natürlich auch prägende Erfahrungen. Aber der Grund, warum ich dann das Studium wechselte, war, dass ein oder zwei Kollegen das auch getan haben und dass die Mathematik mich überhaupt nicht interessierte. Ich war notorisch schlecht in Mathematik und die Vorstellung, dass ich jetzt noch ein Examen in der Mathematik nachholen müsste, war mir völlig unerträglich. Es erschien mir als ein Zeit- und Energieaufwand, der sich im Zusammenhang mit dem, was ich mir unter Architektur vorstellte, nicht lohnt. Zudem fand ich eigentlich das intellektuelle Niveau des Angebotes an der Universität einfach besser. Dabei war es jetzt nicht unbedingt die Kunstgeschichte, was mich speziell beeindruckte. Den Ausschlag gab ein germanistisches Proseminar von Max Wehrli. Es ging um Gegenwartsliteratur. Es waren auch immer etwas überblickbarere Menschenmassen. Gruppen von dreissig, vierzig, fünfzig Studenten und nicht 100 oder 150. Was ja heute wieder geradezu heimelige Gruppen wären, aber damals war das ein signifikanter Unterschied. So hat sich das dann einfach ergeben, dass ich übergewechselt habe an die Universität und dort war dann der Schwerpunkt Kunstgeschichte schon fast ein bisschen vorgeplant, ich habe mir da nicht so viele Gedanken gemacht. Mein Vater hat mir noch gesagt: „Warum studierst du eigentlich nicht das, was ich studiert habe, nämlich Jus?“ Aber das hat mich dann überhaupt nicht interessiert, das kam eigentlich für mich nicht in Frage.

**DI:** Und in der Kunstgeschichte war die Architektur dann auch schon ein Schwerpunkt vom Interesse her?

**SvM:** Ja und nein. Die Architektur spielt ja im Kunstgeschichtsunterricht nicht die zentrale Rolle, sondern die Seminare, die Jedlicka anbot, waren auf dem Gebiet der Malerei und ich fand, wenn schon Kunstgeschichte, dann will ich auch etwas von Malerei mitbekommen und das hat dann auch angefangen, mich sehr zu

interessieren. Peter Meyer machte natürlich Architektur und Architektur des Mittelalters. Zu Peter Meyer gäbe es natürlich sehr viel zu sagen und vielleicht kommen wir ja noch einmal darauf zurück, aber ich habe mir damals nie vorstellen können, mich auf dem Gebiet der Mittelalterarchitektur zu profilieren, das ist nicht meine Perspektive gewesen. Im Bereich der Architektur der Gegenwart gab es keine Auslaufmöglichkeit für mich an der Universität, weil es nicht angeboten wurde, es gab keine einschlägigen Seminarien. Infolgedessen war das Themenspektrum für mich zum Teil neu oder knüpfte wieder an Dinge an, die ich so von früher her, von meiner kunstgeschichtlichen Umgebung, mitbekommen hatte.

**DI:** Sie haben Peter Meyer erwähnt, über den es viel zu sagen gäbe. Als Lehrer meinen Sie?

**SvM:** Peter Meyer ist natürlich für mich, auf meinem Gebiet der Architekturgeschichte, im Rückblick eine ausserordentlich wichtige Figur gewesen und ich habe auch mit Gewinn seine Veranstaltungen mitgemacht. Aus dem hohlen Bauch jetzt über Peter Meyer zu reden, fällt mir etwas schwer, aber er war natürlich für die Architekturgeschichte die wichtige Figur, aber es gab ja nicht nur Peter Meyer. Es gab eben auch Richard Zürcher, von dem ich eigentlich, muss ich im Rückblick sagen, erstaunlich wenig mitbekommen habe. Ich habe irgendwie von seinem Vorhandensein zu wenig Notiz genommen und das hat mich, nachdem ich mich ja dann in meiner Dissertation mit der Renaissance befasste, im Nachhinein immer irritiert, dass ich mit Richard Zürcher, der auf diesem Gebiet arbeitet, nie wirklich Kontakt hatte oder in seine Vorlesungen gegangen bin. So ist halt das Studium, man merkt erst später, was man vielleicht hätte machen können, was einem besonders nützlich gewesen wäre. So blieb Peter Meyer gewissermassen als vorgelebte Annäherung an die Architektur wohl eine Art Ausgangspunkt.

**DI:** Gab es da noch andere Vorbilder?

**SvM:** Ja, also, ich meine [*lacht*], soll ich jetzt einfach auspacken, was mir in den Sinn kommt?

**DI:** Ja, warum nicht.

**SvM:** Vielleicht haben Sie ja Verdachte.

**DI:** Ein Name ist natürlich Sigfried Giedion, oder kommt der erst später?

**SvM:** Nein, der kommt sogar noch früher. Er ist natürlich tatsächlich für mich sehr, sehr wichtig gewesen und zwar habe ich den gelesen,

lange bevor ich etwas anderes im Bereich der Kunstgeschichte gelesen habe. Insofern war Sigfried Giedion für mich als Mittelschüler sehr wichtig, es hatte eben zu tun mit meinem damaligen Interesse für Gestaltungsfragen, für den Werkbund und solche Sachen. Man ist in der ganzen Schweiz neue Häuser anschauen gegangen, vor allem auch in der Innerschweiz. Und da gab es dieses Buch *Architektur und Gemeinschaft*, das habe ich irgendwie zufällig entdeckt, da war die Kapelle von Ronchamp auf dem Umschlag abgedruckt. Dieses Buch erwies sich für mich als eine Fundgrube und hat mir dann eigentlich auch die Idee geben, Architekt zu werden und wenn möglich mindestens vom Kaliber von Le Corbusier. Dieser Wunschtraum hat sich dann relativ früh an der ETH erledigt und zwar nicht nur weil ich, erstens, selber merkte, dass das Talent vielleicht doch nicht entsprechende Garantien bietet, sondern auch, zweitens, wie ich dann im ersten Semester die Diplomarbeiten und das, was die Abschlussstudenten präsentierten, gesehen habe. Da habe ich mir gesagt: Wenn ich nicht wirklich eine Chance habe, entscheidend besser zu sein als die, dann mache ich lieber nicht Architektur. Das war dann wohl implizit auch ein Argument für die Kunstgeschichte. Das alles hat natürlich ziemlich viel mit Giedion zu tun, weil der mir eigentlich mit diesem Büchlein *Architektur und Gemeinschaft* den Floh ins Ohr gesetzt hatte, dass man als Kunstvermittler oder als Publizist oder als Architekturkommentator vielleicht einen interessanten Ausguckposten auf die Dinge der Welt gewinnen könnte. Es war dann halt ein glücklicher Zufall, dass mir ein Kollege an der Universität, als ich etwa im zweiten oder dritten Semester war, sagte: „Brauchst du einen Nebenerwerb, es gibt diesen Kunsthistoriker Sigfried Giedion im Doldertal, der sucht einen Studenten, der ihm ab und zu hilft, in der Bibliothek Bücher zu holen oder als Schreibhilfe.“ Daraus hat sich dann ein Kontakt ergeben, der Jahre angedauert hat. Das war dann eigentlich der ausseruniversitäre Orientierungspol für mich auf meinen Interessengebieten.

**DI:** Und kam Ihnen dann aus dieser Perspektive das Studium etwas altmodisch vor oder war das dann trotzdem interessant?

**SvM:** Sowohl als auch. Ich meine, Giedion war ja auch nicht Avantgarde. Er hat zu dem Zeitpunkt, als ich für ihn arbeitete, an seinen Büchern über Höhlenmalerei und über die Anfänge der Kunst, über ägyptische und babylonische Architekturprobleme, gearbeitet. Ich persönlich war jetzt nicht, sagen wir mal, offensiv oder primär nur an der Gegenwart interessiert. Wenn schon Gegenwart, dann übrigens eher Kunst als Architektur: Ich habe ja damals auch für das *werk* Kunstgalerien- und Museumsberichte verfasst. Das interessierte mich, aber das wollte ich nicht unbedingt auch an der Universität haben. Zu meiner Zeit war es eigentlich auch selbstverständlich, dass man zwar an die Uni ging, aber die Studienzeitenbegrenzungen

Sigfried Giedion

waren nicht so rigide, wie sie es jetzt sind, so dass man quasi das Ritual des Vorlesungsbesuches mitgemacht und natürlich fleissig seine Seminararbeiten geschrieben hat. Aber, was mich betrifft, so habe ich mich doch eigentlich nicht hundertprozentig als Student definiert, sondern mich durch alle möglichen kleinen Jobs, insbesondere auch ein bisschen im Bereich der Kunstkritik umgesehen und zu profilieren versucht. Meine Beschäftigung mit der Gegenwart oder mit der Gegenwartskunst war insofern relativ intensiv, aber hatte absolut Platz neben dem Studium.

**DI:** Dann haben sie vermutlich auch sehr viele Künstler kennengelernt? Also einerseits die älteren, also quasi die modernen noch, wie Max Bill und [Richard P.] Lohse ...

**SvM:** Ja, es ist so. Mich haben eigentlich als Kunstkritiker damals die Künstler als Personen nicht so interessiert, sondern mich hat eher ihre Kunst interessiert, was sie machen, und woran das in meiner Sicht anknüpft. Das war so und ist vielleicht auch heute noch so. Darüber könnte man auch länger reden, aber tatsächlich, da Sie mich auf Max Bill ansprechen: Max Bill war natürlich ein Zentralphänomen in der Kunst der 50er und 60er Jahre und ich habe immer kleine Zeitschriften und so Sachen gemacht und Organe herausgegeben, schon an der Mittelschule. An der Mittelschule habe ich eine herausgegeben, die den Titel *Der springende Punkt* hatte - das finde ich eigentlich heute noch einen guten Titel - und an der ETH habe ich eine herausgegeben, das war dann aber eigentlich ein Luzerner Kreis, die *Das Ventil* hiess. Im *Ventil* kam, ich kann mich nicht mehr genau an das Jahr erinnern, aber das war, als Margit Staber zusammen mit Max Bill diese Ausstellung *Konkrete Kunst* [*Konkrete Kunst: Fünfzig Jahre Entwicklung, Zürich, Helmhaus, 1960*] im Helmhaus gemacht hat, das war vielleicht 1961 oder 62, eine Rezension dieser Ausstellung. Und zwar war ich ein absoluter Bill-Fan, auch so in den späten Pennälerjahren, in der Zeit, wo ich mir überlegte: Wo gehst du jetzt Architektur studieren. Da gab es übrigens mal eine Ausstellung in Luzern, wo mein Vater mich dann Bill vorgestellt hat und da hat sich ein Gespräch entwickelt, wo ich studieren solle. Mein Vater meinte, ich solle an die Schule nach Ulm, die es zu diesem Zeitpunkt ja eigentlich noch gegeben hat, wenn ich das richtig in Erinnerung habe. Aber Bill hatte schon längst nichts mehr damit zu tun und sagte: „Nein, er geht an die ETH.“ So war das ungefähr und das nur zur Erklärung, warum ich dann an die ETH ging. Und ich habe einmal einen Schulaufsatz über Bill gemacht und habe ihn sogar Bill geschickt und er hat mir dann sogar irgendeinen Katalog mit einer Widmung zurückgeschickt – also, für mich war Max Bill idolartig. Und dann kam diese Ausstellung und da fand ich einfach, dass es gewisse Gedankenfehler in der Konzeption der konkreten Kunst habe und das habe ich in diesem *Ventil* ziemlich hemmungslos und altklug,

Max Bill

Frühe  
Zeitschrifts-  
publikationen

wie man halt ist als Student in den unteren Semestern, zum Besten gegeben. Darauf kam ein eingeschriebener Brief von Max Bill. Ob ich mir denn gedacht hätte, sie hätten sich die Sache nicht richtig überlegt. Eine Zeitlang hatte ich dann sogar Mühe, mich an Ausstellungseröffnungen zu zeigen, weil ich immer dachte, der Bill würde mich öffentlich tadeln. Später hat es dann eigentlich wieder ein sehr freundliches Verhältnis mit Bill gegeben. Mit Bill gab es über die Jahrzehnte ein Geben und Nehmen verschiedenster Art, das in den 60er Jahren eigentlich ziemlich intensiv war.

**DI:** Wie wurden diese Zeitschriften verteilt? Haben Sie die selber verteilt oder wie und wo ging das?

**SvM:** Das waren halt Untergrundzeitschriften und es gab die Buchhandlung Rohr, und dort konnte man sie auch kaufen. Dort hat sie dann Peter Konrad Wehrli entdeckt. Ich weiss nicht, ob das ein Name ist, mit dem sie vertraut sind. Er hat in den letzten Jahrzehnten und Jahren, auch jetzt noch ab und zu, grössere Features im Fernsehen gemacht, ein Literaturkritiker und Literat, der auch Kunstgeschichte und Germanistik bei [Emil] Staiger studiert hat und wir haben uns eine Zeitlang sehr viel gesehen. Er hat diese Zeitschrift entdeckt und hat im *Tages-Anzeiger* etwas darüber geschrieben und so waren wir, dieses Heftchen aus der Innerschweiz, dann in einem ganz kleinen Kreis eine Zeitlang in Zürich so etwas wie ein Geheimtipp.

**DI:** Und die erste grössere Publikation, das war dann die über Le Corbusier von 1968 oder ist das viel später?

**SvM:** Das war das erste Buch.

**DI:** Das ist eigentlich noch vor der Dissertation entstanden, oder?

**SvM:** Nein, die Dissertation war vorher. Ich habe 1967 abgeschlossen und die Dissertation war natürlich 1967 fertig. Nachher schrieb ich in ziemlich kurzer Zeit dieses Buch: In einem Jahr, in einem Tempo, was aus heutiger Sicht absolut unnachvollziehbar anmutet, aber ich war schon ein bisschen angefressen, was das Thema betrifft. Ende 68 ist es dann erschienen. Vor diesem Hintergrund habe ich dann das Thema [der Dissertation] wieder an die Hand genommen und bin dann jahrelang gesessen und habe in Rom dieses Stipendium am Schweizer Institut gehabt, woraus dann dieses Buch *Turm und Bollwerk* geworden ist, das in den Grundzügen schon die Dissertation mit umfasst, aber schon ein bisschen darüber hinausgeht.

**DI:** Aber nochmal zurück zu Corbusier. Wurden Sie da angefragt?

Le Corbusier

**SvM:** Ja. Das heisst, er starb ja im Juli 1965.

**DI:** Sie haben ihn nie getroffen?

**SvM:** Nein, ich habe ihn nie getroffen, obwohl ich in der Zeit bei Giedion arbeitete, der regelmässig mit ihm Kontakt hatte. Ich habe halt den einen oder anderen kleinen Aufsatz über Corbusier schon in der Zeitung gehabt. Und Giedion hat gesagt: „Wenn Sie das nächste Mal nach Paris gehen, dann gebe ich Ihnen etwas mit und dann besuchen Sie den Corbusier.“ Ich habe gesagt: ja, wäre schön, aber dann ist der Corbusier gestorben. Ich hatte auch als Mittelschüler einen Fanbrief an Corbusier geschrieben und habe sogar eine Antwort darauf bekommen, die ich natürlich in der notorischen Unordnung, die ich hatte und habe, nicht mehr besitze und den ich dann vor zwei, drei Jahren im Archiv von Corbusier wieder gefunden habe, nachdem mir jemand gesagt hat: „Wusstest du überhaupt, dass der Corbusier dir 1957 einen Brief geschrieben hat?“ Die Kopie davon liegt im Archiv von Corbusier. Es gab also so etwas wie eine Fanbeziehung von mir zu Corbusier seit Mittelschultagen und die habe ich in den 60er Jahren auch weiter kultiviert. Aufgrund des einen oder anderen Aufsatzes, den ich vorher über ihn geschrieben habe, bin ich von der *NZZ* gefragt worden, den Nekrolog für die Literatur- und Kunstbeilage zu schreiben. Das war eigentlich für mich ein ungewöhnlicher Auftrag, als Student über diese ja nicht ganz unbekanntere Figur den Nekrolog zuschreiben und das ist offenbar mehr oder weniger gelungen. Auf jeden Fall hat mich darauf - nicht sofort, sondern zwei, drei Jahre später - der Huber Verlag, der diese Bücherreihe über Figuren der Schweizer Geistesgeschichte herausgab, angefragt, ob ich ein Buch über Corbusier schreiben wolle. Ich nehme an, sie haben vorher auch zwei, drei Leute gefragt, die abgewunken haben. Ich habe mir das dann überlegt und gesagt: Ja, das muss ich eigentlich machen, ist ja klar. Es gab natürlich schon ziemlich viel Literatur über Le Corbusier, aber es gab keine wirkliche Gesamtdarstellung zu ihm. Infolge dessen habe ich gesagt, ich würde dann doch davon ausgehen, dass das Buch auch einen wissenschaftlichen Apparat mit Fussnoten usw. umfasst, weil ich nicht einfach ein grosses langes Feuilleton über Corbusier schreiben wollte. Das sorgte für etlichen Streit, doch man hat sich geeinigt und ich habe den Auftrag dann auch mehr oder weniger auftragsgemäss absolviert.

**DI:** Und da war auch schon klar, dass Sie quasi eine wissenschaftliche, akademische Laufbahn anstreben?

**SvM:** Überhaupt nicht, nein. Aber das hat sich dann halt auch irgendwo so ergeben, war mir überhaupt nicht von vornherein klar gewesen. Noch weniger war es irgendwie geplant. Ich habe mich auch für Jobs im Bereich Ausstellungsmacherei interessiert. Heute



gibt es ja dieses Mentoring für die Karriereplanung und ich habe in den letzten Jahren diese Funktion des Mentors auch ausgeübt. Es leuchtet mir auch ein, dass man sich darüber Gedanken machen soll, wie die eigene Zukunft aussehen soll. Ich gestehe, dass ich mir solche Gedanken nicht sehr systematisch gemacht habe. Ich bin einfach halb gestossen worden, halb gefallen in die Jobs, die ich dann schlussendlich auch gehabt habe. Nein, das mit der akademischen Karriere war mir überhaupt nicht klar. Ich hätte mir als Student, speziell auch in Anbetracht der Privatdozenten, die da vor mir auf- und abtauchten, nicht vorstellen können, so etwas Ähnliches zu machen.

Karriereplanung

**DI:** Aber war Giedion nicht so eine Art Mentor?

**SvM:** Doch, aber das war natürlich ein alter Herr. Er war da oben im Doldertal und der hat mir keine Jobs vermittelt, mit Ausnahme von einem und das war nur ein halber Job. Seit der Dissertation war ich nicht mehr regelmässig bei ihm tätig, das ging einfach nicht, Dissertation schreiben und gleichzeitig Schreibhilfe oder ein Art Assistenz bei ihm machen, aber er wusste, dass ich dieses Buch über Corbusier schrieb. Daher hat er meinen Namen im Zusammenhang mit einer Buchserie *New Directions in Architecture* genannt. Jetzt bin ich ja in Yale und mein jetziger Dekan hat den Band über Amerika geschrieben: Das ist der Robert Stern, *New Directions in American Architecture*. Ich hatte zusammen mit Jul Bachmann, einem Aarauer Architekt, den Band über *New Directions in Swiss Architecture* geschrieben und dieses Menage mit Jul Bachmann hatte damals Giedion eingefädelt, weil er von dem Verleger George Braziller angefragt wurde, ob er jemanden wisse, der diesen Band über Schweizer Architektur machen könnte. Ich glaube, er war sich einfach nicht so sicher, ob er wirklich meinen Namen nennen sollte. Er fand mich nicht hundertprozentig zuverlässig im Bereich der Interessen, die er vertrat, auch als Peter Meyer-Schüler vielleicht und auch, weil er wusste, dass ich eigentlich nicht ein bedingungsloser Parteigänger von allem und jedem sei, wofür er stand oder Markenzeichen war. Jedenfalls hat er dann in der *NZZ* oder im *werk* Rezensionen von diesem Jul Bachmann gelesen. Speziell eine, die sich sehr kritisch mit Reyner Banham befasste, was Giedion sehr sympathisch war. Da fand er: Der von Moos braucht so etwas wie eine Korrekturinstanz, die können das vielleicht zusammen machen. Und so hat er uns zusammengebracht. Ich glaube, sogar in seinem Haus bekannt gemacht und wir haben dann zusammen dieses Buch verfasst.

**DI:** Wann war das?

**SvM:** Das war wahrscheinlich im Sommer oder auch im Verlauf des Jahres 68 [wohl eher 1967]. Damals war mein Corbusierbuch noch

nicht ganz fertig und das lief ein bisschen parallel, glaube ich, und ist dann 69 erschienen oder schon 68, ich weiss nicht mehr [1969].

**DI:** Und die Studentenbewegung hat Sie da gar nicht tangiert? Da waren Sie ja auch nicht mehr Student.

**SvM:** Genau, ich habe noch doktortiert, also ich habe einfach die Dissertation fertig gemacht und abgegeben. Ich habe damals meine Bude im Niederdorf gehabt, wo es auch ein bisschen unruhig war, aber ich hatte keine Zeit und war auch nicht sehr motiviert, mich da zu beteiligen, weil ich einfach 68 noch nicht mal an der Dissertation sass, sondern das Corbusierbuch fertig machen musste. Ich war einfach an der Arbeit und ich habe nicht verstanden, was da läuft. Ehrlich gesagt: Ich habe 68 als Zeitgenosse nicht verstanden. Ich würde sagen, ich bin in meinen Fragestellungen und Perspektiven wahrscheinlich bis heute ziemlich stark geprägt von 68, aber damals habe ich die Unruhen eigentlich zum grossen Teil nicht nachvollziehbar gefunden. Und die Universität war für mich auch nicht so ein Problem. Die Talare hat es ja in der Schweiz nicht gegeben und die Strukturen waren halt das, was sie waren. Ich fand ohnehin, ich bin nicht mit beiden Beinen an der Uni. Im Rückblick muss ich mich wohl mit dem Gedanken abfinden, dass ich ein absoluter Muffel war, was 68 betrifft. Ich war nicht motiviert, zum Beispiel auf die Strasse zu gehen.

**DI:** Und in Bezug auf Kunst, gingen Sie immer noch so Richtung Max Bill oder änderte es sich da schon?

**SvM:** Wenn Sie jetzt Max Bill ansprechen: Max Bill hat ja 68 diesen Kunstpreis bekommen und eine Rede gehalten vom Behagen im Kleinstaat. Und das hat mich dann schon sehr, sehr überrascht und mich von Bill entfremdet. Insofern war ich schon politisiert. Bills Botschaft war ja in etwa: der Kleinstaat Schweiz, dem geht es gut, das ist wunderbar, das ist für uns Künstler und Intellektuelle das bestmöglich Environment. Wenn einer das so, ich will ja nicht sagen: plump, aber doch ohne Anflug von Ironie zum Besten gibt, wie das Bill damals zum Besten gegeben hat, dann fand ich das schon im höchsten Grade irritierend. Dieser Kunstpreis war ja im Spätsommer 68 - wahrscheinlich September - und insofern natürlich eine Art Antwort auf den Mai seitens der Kulturpolitik der Stadt Zürich. Diese Antwort hätte ich so nicht mit unterschrieben.

**DI:** Und Künstler wie Warhol, die einen ganz anderes Künstlerbild und Kunstverständnis verkörperten, spielte das eine Rolle?

**SvM:** Es ist wirklich so, wie es ist. Für mich war Warhol ein Name und als ich zum ersten Mal in New York gewesen bin, ich glaube 68, war ich auch mal in einem Kino an der 42nd Street und habe mir

einen Warholfilm angesehen, bin rausgegangen und ich hatte und habe keine Ahnung, was es gewesen ist (es liesse sich natürlich mühelos rekonstruieren, wenn ich ein Warholbuch jetzt aufschlagen würde, denn einzelne Bilder habe ich schon in Erinnerung). Aber ich habe damals, 68, Warhol nicht als das wahrgenommen, was er für mich dann spätestens in den 70er Jahren und in den 80er Jahren dann geworden ist, nämlich schlicht der bedeutendste Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Damals habe ich das nicht gemerkt. Es gab ja auch diese Ausstellung in Zürich, und da hat er mir auch freundlich meinen Katalog signiert. Klar war mir schon damals, dass mich das eigentlich sehr interessiert, aber - ich bin wirklich ein absoluter Spätzünder - gemerkt, was das eigentlich war oder ist, habe ich erst Jahrzehnte später.

**DI:** Das ging wahrscheinlich vielen so, denke ich.

**SvM:** Vermutlich, ja. Gut, es gab natürlich auch Leute, die darüber geschrieben haben, die sich damit also wirklich auch intensiv auseinandergesetzt haben, auch kritisch. Der Philosoph Hans-Heinz Holz z.B. hat damals über Warhol geschrieben und hat ihn, seine Position, auch hinterfragt. Es gab in Zürich absolut eine intensive Warhol-Diskussion und Rezeption, das kann man, glaube ich, schon sagen. Es gab Bruno Bischofberger, mein Kommilitone, der für Andy Warhol ja eigentlich in Zürich - nicht nur in Zürich, sondern überhaupt für den Kunsthandel - extrem wichtig war. Wir kannten uns vom Seminar, wir haben uns auch das eine oder andere Mal gesehen, aber irgendwie hatte ich nicht kapiert, dass mich das diese Sache eigentlich interessieren müsste. Als ich anfang, mich ein wenig mit Warhol zu beschäftigen, war er schon lange tot.

**DI:** Und Orte wie die Kunsthalle Bern, spielte das eine Rolle?

**SvM:** Die Kunsthalle Bern gehört ja auch zu meiner Biographie. Ich wurde damals bei dem Rücktritt von Harry Szeemann angefragt, ob ich mich nicht an dem Karussell der Kandidaten, die sich für die Nachfolge interessieren, beteiligen würde und das habe ich auch gemacht. Ich habe es natürlich gemacht, weil ich wusste, dass die Kunsthalle Bern die wichtigste Institution im Bereich der aktuellen Kunstvermittlung ist. Die Berner hatten ein Ritual, das von allen Kandidaten verlangte, dass sie bei allen Mitgliedern der Kunsthallenkommission zu Hause oder an einem von denen zu bestimmenden Ort quasi ein Interview gaben und mir wurde mindestens von fünf Leuten genauer auf den Zahn gefühlt. Denen hat sich dann schon gezeigt, dass meine Interessen eigentlich eher im Rückblick auf die Moderne der 50er, 40er, 30er Jahre lagen als in der Aktualität, wie sie von Szeemann zum Beispiel beackert wurde, und das war dann sicher auch ein Grund gegen mich und das ist auch

Kunsthalle Bern

absolut richtig. Ich glaube, der Staatssekretär [Paul] Jolles hat mir gesagt: „Wissen Sie, wir suchen eigentlich nicht einen Akademiker.“ Dieses Wort ist mir dann schon natürlich aufgefallen: Plötzlich landete ich in der Schublade des Akademikers, was mich eigentlich überraschte. Damals gab es bereits dieses Buch über *New Directions in Architecture* - das kommt mir jetzt in den Sinn - denn ich habe das sogar mitgenommen zum Sohn von [Hans R.] Hahnloser, der war auch in dieser Kunsthallenkommission. Er ist ein Kunstsammler, den gibt es heute noch: eine bedeutende Figur. Er hat mich dann auch mal vermittelt an einer Party bei seinem Vater, beim Kunsthistoriker, Professor Hans R. Hahnloser. Aus Bern ist nichts geworden und dort ist mir dann auch klar geworden, dass da möglicherweise etwas an dem Akademiker dran ist. Die Kunsthalle war vielleicht nicht das richtige, aber ein Museumsjob hätte mich sehr, sehr interessiert, aber es hat keinen gegeben. Nach der Kunsthalle war ich dann in Rom und habe diese Zeitschrift gemacht. Das war dann nicht mehr *Das Ventil*, sondern die *archithese*, das war dann allerdings wieder später, glaube ich. Nein, so viel später war es auch wieder nicht.

**DI:** Die Gründung, habe ich gelesen, war 71.

**SvM:** Die Gründung war 70 und 71, das war dann die Serie und Schriftenreihe. So ganz genau habe ich die Chronologie auch nicht im Kopf, aber Gründung, würde ich sagen, war 70 [Nr. 1 der ersten Serie erschien 1971].

**DI:** Aber das war dann eine grössere Geschichte als jetzt die Zeitschriften, die Sie vorher gemacht haben?

**SvM:** Natürlich.

**DI:** Mit einem Verlag zusammen und auch von der Konzeption her, oder?

**SvM:** Ja. Gut, das war natürlich auch nicht von heute auf morgen. Soll ich versuchen zu resümieren, was die Geschichte der *archithese* war?

**DI:** Gerne.

**SvM:** Es gibt ja so eine Nummer von *Arch+*, wo ein langes Gespräch mit mir über die *archithese* drin ist. Beatriz Colomina hat ja so Architekturzeitschriften ein bisschen auf ähnliche Weise aufgearbeitet. Es gab einen Architektenverband, den gibt es immer noch, der heisst Der Verband freierwerbenden Schweizer Architekten und Ingenieure [fsa]. Ich kannte aus familiären oder lokalen Gründen den Präsidenten, einen Architekten in der Innerschweiz,

Gründung  
*archithese*

Hans Reinhard, und der gab als Präsident dieses Verbandes ein Bulletin heraus, das hiess *FSAI-Bulletin* (Verband Freierwerbender Schweizer Architekten und Ingenieure). Reinhard hat mich ein paar Mal gefragt, Beiträge zu verfassen und ich habe etwa vier Artikel geschrieben. Die erschienen dann immer ziemlich prominent auf den ersten Seiten dieses Bulletins. Offenbar haben die da und dort im Verband und sogar darüber hinaus Anklang gefunden. Auf jeden Fall habe ich dann gesagt: Warum macht ihr nicht eine wirkliche Zeitschrift? Darauf sagten sie: „Ja warum eigentlich nicht statt dieses Bulletins eine Vierteljahrszeitschrift?“ Dann hat man halt Ideen entwickelt und ich habe dann diesen Titel *archithese* vorgeschlagen. Ich sollte für die Deutschschweiz zuständig sein und dann haben sie noch einen Kollegen aus der Westschweiz placiert, weil eben 40 Prozent der Mitglieder französischsprachig waren und das Ganze auch irgendwie das Timbre der Westschweiz haben sollte. Es gab auch einen Grafiker. Das wurde dann auch in der Westschweiz, in Lausanne, gedruckt, und so kamen die ersten drei Nummern in den Imprimeries Réunies raus, das war 70, glaube ich, wenn ich das richtig in Erinnerung habe [1971]. Offenbar war es finanziell ein völliges Fiasko. Neuabonnenten gab es keine oder nur ganz wenige. Die Rettung kam dann vom Architekturverleger Arthur Niggli. Dieser war bereit, das Ganze zu übernehmen, allerdings unter der Bedingung, dass die Redaktion von Zürich oder doch von der deutschen Schweiz aus operieren würde. Ausserdem wollte er nicht mit zwei Redaktoren verhandeln, sondern mit einem - das war dann halt ich. Er behauptete sogar, er hätte ohnehin gerne mal etwas mit mir gemacht, das hat natürlich auch Spass gemacht. Jedenfalls mit Niggli zusammen gab es dann dieses Konzept der Schriftenreihe und dieser kleinen Hefte, die dann leider nur fünf Jahre lang in diesem kleinen Format erschienen sind. Das war diese Zeitschrift und Schriftenreihe *archithese*, die von mir redigiert im Verlag von Niggli herausgegeben und von diesem Architektenverband finanziert wurde, der zum Teil ein bisschen naserümpfend, zum Teil irritiert dieses Unternehmen dann aber doch solidarisch mitgetragen hat, was ich im Nachhinein sehr, sehr, grossartig finde, da das auch einiges an Geld gekostet hat. Und die Zeitschrift gibt es ja heute noch und übrigens immer noch im Niggli Verlag, der allerdings personell nicht mehr die gleiche Konstellation ist wie damals. Das war die erste Zeit der *archithese*.

**DI:** Und gab es da Diskussionen, Sie haben es angetönt, mit dem Architektenverband über einzelne Artikel oder Ausrichtungen?

**SvM:** Ja, natürlich gab es Diskussionen, sogar in dieser aller ersten Phase. Die allererste Nummer enthielt einen Aufsatz von einer Freundin von mir über die Situation der Bauarbeiter in Genf: Eine ziemliche orthodox-marxistische Analyse über die Rolle der grossen Bauunternehmer in der Schweiz und die Art und Weise, wie sie

billige Arbeitskräfte einkauften, in miserablen Behausungen unterbringen und nach ein paar Monaten dann wieder ausspeien gemäss den Gesetzen für Saisonarbeiter, für die ja die Schweiz berühmt berüchtigt gewesen ist und nach wie vor ist. Das wurde ziemlich offensiv in diesem Artikel analysiert und die Zeitschrift war immerhin das Hausorgan des Verbandes der freierwerbenden Schweizer Architekten und Ingenieure, die alle natürlich auch verbandelt waren mit diesen grossen Unternehmen und sich nicht ganz zu Unrecht natürlich durch diese Analyse ein bisschen mitbetroffen gefühlt haben. Da gab es dann Einiges an Kritik. Und diese Kritik wurde dann auch abgefangen – allerdings nicht von mir, sondern vom Verbandspräsidenten abgefangen: „Wenn wir schon eine Zeitschrift machen, muss diese Zeitschrift die Möglichkeit geben, auch von uns vielleicht nicht ohne Weiteres geteilte politische Auffassungen zum Besten zu geben,“ sagte er seinen Kollegen. Das fand ich grossartig. Auch wenn es mir gegenüber etwas anders tönte: „Du musst aufpassen. Wenn in der nächsten Nummer wieder so ein Artikel drin steht, so kann ich das dem Verband gegenüber nicht auf Dauer vertreten. Dann ist die Zeitschrift gestorben.“

Das war ja auch ein bisschen, wie soll ich sagen, ein Nasenstüber. Die Provokation war gewollt und sie hatte ja auch ihren positiven Effekt. Ich weiss nicht, ob es schon die erste Nummer war, die Manfred Sack damals veranlasste, in der *Zeit* einen recht ausführlichen Artikel über diese junge, aufmüpfige Schweizer Zeitschrift zu schreiben. Gerade diese kritische Note hat medial gesehen die Sichtbarkeit der Zeitschrift von Anfang an unterstützt und der Verbandpräsident hat das auch gesehen. Die politischen Akzentsetzungen sind später dann eher diskreter geworden, was dann ja auch in einem Rückblick auf zehn Jahre *archithese* in einem Artikel im *Tages-Anzeiger* gesagt worden ist. Aus meiner Sicht damals durchaus zu Recht, aber ich war dann ja auch nicht mehr direkt betroffen, da dann andere Leute mit der *archithese* befasst waren. Das liegt natürlich auch an der Konstellation. Ein kritisches Magazin wie etwa *Konkret* oder *Focus* zu machen im Auftrag eines Verbandes freierwerbender Schweizer Architekten und Ingenieure kann man sich ja auch nicht ohne Weiteres vorstellen.

**DI:** Also es war schon am Anfang weit mehr als ein Verbandsblatt, sondern es richtete sich an eine breitere Leserschaft als jetzt eben Architekten und Ingenieure?

**SvM:** Es sollte eigentlich auch die Architekturstudenten ein bisschen erreichen und das hat es auch bis zu einem gewissen Grad getan und ist dann, glaube ich, da und dort auch in Kreise eingedrungen, die sich von Haus aus nicht für Architektur interessieren. Insofern hat das Heft hat einen gewissen Erfolg gehabt, auch wenn es nie

ein kommerzieller war, darum ist es dann nach fünf Jahren zu dieser Fusion mit dem *werk* gekommen. Dieses Hybrid *werk-archithese* hat es für ein paar Jahre gegeben und das war ja auch nicht unbedingt ein grosser Erfolg, aber darauf hat sich die *archithese* wieder selbstständig gemacht.

**DI:** Also Sie waren eigentlich in den 70er Jahren aktiv? Bis wann genau waren Sie dort Redaktor?

**SvM:** So genau kann ich das auch nicht aus dem Kopf rekonstruieren, aber ich glaube, es war etwa bis 1980. Ich wurde 79 nach Holland berufen, habe dort einen Lehrstuhl übernommen und hab dann dort gefunden: Jetzt will ich nicht von hier aus noch die Schweizer Architekturzeitschrift machen. Das hat dann Martin Steinmann übernommen. Ich habe dann noch eine Nummer betreut: Das war dann eben nach *werk - archithese* die wieder selbstständig gewordene *archithese*. Wenn ich das richtig in Erinnerung habe, habe ich noch, also in der Zeit nach der Fusion mit dem *werk*, zum Teil zusammen mit Diego Peverelli die Redaktion gemacht, die ersten Schritte der wieder selbstständigen *archithese* habe ich auch noch mitgemacht und nachher hat das dann der Martin Steinmann übernommen.

**DI:** Und neben dieser Redaktorentätigkeit haben Sie da auch unterrichtet? Hatten Sie Lehraufträge?

**SvM:** Ja gut, angefangen hat es, wie ich in Rom war. Ich war am Schweizer Institut und habe die Buchfassung meiner Dissertation, respektive das, was dann ja meine Habilitation geworden ist, gemacht und gleichzeitig diese Zeitschrift. Dann lief das Stipendium ab und ich hatte keine Ahnung, was jetzt weiter passiert und habe begonnen, Briefe zu schreiben. Unter anderem an einen Mann, Eduard Sekler, der Leiter des Carpenter Center in Harvard war, den ich auf meiner Fahrt 68 besucht hatte zu der Zeit, wo Giedion mir noch gesagt hat: „Sie müssen dann in Harvard den Eduard Sekler besuchen.“ Das hatte ich damals gemacht und zwei oder drei Jahre später, wie dann mein Stipendium in Rom auslief, hatte ich ihm einen Brief geschrieben, ich sei jetzt Stipendiat in Rom und meine Zeit lief aus, ich hätte keinen Job in der Schweiz und wisse auch nicht, was machen und ob er mir Rat wüsste. Er schrieb innerhalb von wenigen Tagen zurück, er suche zufällig gerade einen Assistenzprofessor, der mit ihm zusammen die architekturgeschichtlichen Vorlesungen an der Architekturschule machen würde und ob so etwas mich interessiere. Natürlich interessiert mich das, habe ich spontan darauf geantwortet. Das war sozusagen der Beginn der akademischen Laufbahn. Diese ist mir eigentlich auf diese Weise fast zugeflogen. Sekler kam dann nach Zürich, wir haben uns getroffen und es gab dann natürlich schon so etwas wie einen

Wettbewerb. Es waren wohl auch noch andere Leute im Spiel und ich hatte auch eine Probevorlesung in Harvard, aber jedenfalls wurde ich genommen. Alles war nicht so kompetitiv wie das heute wäre, weil heute wäre eine Berufung ja nicht möglich ohne einen Wettbewerb, an dem sich mindestens zehn Leute beteiligen, obwohl, wenn man dann genauer hinsieht, werden ja die Karten gerade in Amerika häufig doch auch gerne zum Voraus ein bisschen gemischt und das war sicher damals auch der Fall. Insofern war mein Stammbaum mit Giedion sicher hilfreich. Soviel also zu meinem erstern Lehrauftrag.

Harvard

**DI:** Und wie lange waren Sie da?

**SvM:** Ich war fünf Jahre da, wobei ich mich dann in dieser Zeit auch habilitiert hatte. Das Sommersemester fing ja in der Schweiz ein paar Wochen vor dem Ende des Wintersemesters in Amerika an, so dass sich das irgendwie überbrücken liess. Es gab eine Zeit, in der ich dann tatsächlich intensiv hin- und herreisen musste, aber eine Zeitlang liess es sich machen, im Sommersemester in Bern, wo ich mich ja dann habilitiert habe, meine Venia wahrzunehmen und trotzdem meinen Job in Amerika noch ausüben zu können. Die Fusion *werk - archithese* brachte dann ja einen bezahlten Redaktionsjob (die *archithese* war natürlich unbezahlt, das ist ja klar). Aber der Redaktionsjob brachte immerhin ein Monatsfixum. Dieses Monatsfixum war nicht schlecht, übrigens auch in Anbetracht des damaligen Dollarkurses, man muss sich das vergegenwärtigen: Ein Dollar waren damals 4,50 oder 5 Franken und meine Bezahlung dort war nicht so, dass ich irgendwelche Dollars dann noch hätte mitbringen können hierher. Wir hatten dann unterdessen auch ein Kind und die Frage stellte sich: Wollen wir jetzt in Amerika bleiben oder sollte man dieses Halm *werk* irgendwie ergreifen und versuchen, wieder fix zurück nach Zürich kommen. Um diese Zeit gab es ja auch den Plan, den sogenannten dritten Lehrstuhls am Kunsthistorischen Seminar einzurichten. Ich war gefragt worden, ob mich das interessiert und ich landete etwas später auf einer Liste. Ich bin dann auch sehr, sehr lange auf dieser Liste gewissermassen liegen geblieben und hatte in der Zeit u.a. eine Stellvertretung an der ETH Lausanne, usw. Das war eigentlich eine ganz gute Zeit, aber ich war dann halt wieder zurück in Europa. Im Nachhinein habe ich mich natürlich öfter gefragt: War das jetzt eigentlich vernünftig zurückzukommen? Ich hätte ja wahrscheinlich in Amerika eine gute Ausgangsbasis gehabt mit Harvard im Hintergrund. Das ist immer so ein Gedanke, hättest du das eigentlich tun sollen oder nicht? Eigentlich hatte ich nachher dann ein sehr grosses Glück gehabt mit meinen weiteren Karrierechancen. Aber die Erfahrung *werk - archithese* war nicht so glücklich. Weil ich im Grunde nie, sagen wir mal, die Reue überwunden habe, damals in diese Fusion mit dem *werk* eingewilligt zu haben. Die *archithese* war vom Konzept her



eher theorie- und geschichtslastig. Ausserdem gehörte es zur Kernidee, dass nur monografische Hefte erscheinen sollten. Beides liess sich zusammen mit dem *werk* nicht ohne Weiteres umsetzen. Mit dem *werk* war natürlich die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Gegenwart vorgegeben – was ich auch interessant und vielversprechend an der neuen Arbeit fand. Doch das *Ménage* wollte und konnte wohl nicht richtig funktionieren. Der BSA [*Bund Schweizer Architekten*] war nicht zufrieden mit uns und hat mich dann auch wieder, wie soll ich sagen, irgendwann von der Traktandenliste genommen. Es gab da mal eine Verbandversammlung vom BSA und da wurde beschlossen, dass der von Moos nicht mehr tragbar ist und dann wurde diese Fusion wieder rückgängig gemacht. Darauf machte sich die *archithese* eben wieder selbstständig, was für die *archithese* sehr gut war. Sie existiert ja immer noch und ist inzwischen eine Zeitschrift wie eine andere.

**DI:** Und in den USA da haben Sie sich dann auch verstärkt mit amerikanischer Architektur auseinandergesetzt? Ich denke jetzt an [Robert] Venturi, [Denise] Scott Brown...

**SvM:** Ja, paradoxerweise hat meine Entdeckung von Venturi und Scott Brown dann auch sehr viel mit meiner Giedion und Harvard-Connection zu tun. Als mein Unterricht in Amerika anging, war ich natürlich genommen worden, weil man wusste, der interessiert sich für die Geschichte moderner Architektur, hat ein Buch gemacht über Corbusier usw. Und in diesem Department, das geleitet wurde von Eduard Sekler, unterrichteten neben mir nicht zuletzt auch Architekten, Gestalter und auch Künstler, die stark in der Tradition der klassischen Moderne verankert waren. Man vermutete Entsprechendes auch bei mir, während ich in dieser neuen Position eher dazu aufgelegt war, mich offensiv mit der Gegenwart und der Umwelt Amerikas auseinanderzusetzen. Da gab es eben dieses Buch *Learning from Las Vegas*, das gerade erschienen war [1972]. Die *NZZ* hatte mir ein Exemplar geschickt und ich schrieb im Sommer 1973 eine Rezension; es war eine der ersten im deutschsprachigen Raum. Ich sollte vielleicht noch ergänzen, dass diese Rezension am Schreibtisch von Sigfried Giedion verfasst worden ist... Giedion selbst lebte ja nicht mehr, und seine Witwe, Carola Giedion-Welcker, hatte uns das schöne Giedion'sche Ferienhaus in Amden für einige Sommerwochen überlassen. Mein Interesse für Venturi und Las Vegas und solche Sachen ist in Harvard freilich gar nicht gut angekommen. Man wusste nicht, sollte man es als eine Unflätigkeit gerade noch durchgehen lassen – oder war es gar ein Verstoß gegen den Ehrenkodex des Instituts, an dem ich unterrichtete?

**DI:** Wie hat sich das manifestiert?

Venturi und Scott Brown

**SvM:** Das hat sich hundertprozentig banal manifestiert: Ich war in einem Komitee, das Vorträge organisierte und hatte Venturi an einer von Heinrich Klotz in Berlin organisierten Tagung kennengelernt und hatte ihn dort gefragt: „Wären Sie bereit für einen Vortrag nach Harvard zukommen?“ „Ja, warum nicht,“ lautete die Antwort. Schlussendlich ist dann aber seine Frau gekommen, Denise Scott Brown. Aber es gab ein Plakat und ich habe dann gemerkt, ein paar Wochen später, nachdem diese Ansage dann veröffentlicht war, dass dicke Luft unter meinen Kollegen herrschte: Das kann doch nicht sein, dass der Venturi kommt, der Sachen erzählt, die so ungefähr das hundertprozentige Gegenteil von unserer Position darstellen, also alles, was wir an unserer Universität und an der GSD [*Graduate School of Design*] vertreten. Man kann es sich heute kaum vorstellen, und doch war es noch bis vor 25 Jahren so: Architekten sahen rot, wenn der Name Venturi auftauchte, erst recht in Harvard: Ich merkte, da passiert etwas, wenn dieser Vortrag kommt. Vor Allem werden keine Studenten kommen, es wird eine grosse Propagandaaktion dagegen stattfinden. Der Tag nahte, es gab ein sehr schönes Plakat mit dem Titel *I am a Monument* und dann war es einfach so: Denise Scott Brown kam zu diesem Vortrag und zum Ritual gehört, dass man vorher etwas essen geht und ein paar Leute der Fakultät dazu einlädt. Aus meinem Department kam niemand. Der Direktor war „abwesend“ – es war, als hätte ich eine Gruppe von CDU Politikern in Berlin eingeladen, mit Rudi Dutschke 1968 zu Abend zu essen. Zum Glück konnte ich J[ohn] B[rinckerhoff] Jackson auftreiben, der damals an der Schule unterrichtete, den früheren Herausgeber der Zeitschrift *Landscape* – einer der Gründerfiguren des Fachs Landscape Architecture. Auch ein Soziologe, dessen Name ich nicht mehr weiss, aber von dem ich wusste, dass es ihn gibt, schloss sich an, und dann noch ein weiterer Geisteswissenschaftler, der an der Architekturschule unterrichtete. Zum Schluss waren immerhin fünf Leute da, das Quorum eines normalen Abendessens. Aber ich kam während des Essens einfach nicht von der Befürchtung los, dass zum Vortrag selbst bestenfalls etwa 10 bis 15 Studenten kommen würden. In Wirklichkeit war der Saal noch nie so voll wie an diesem Abend. Wir sind aus dem Faculty Club raus gekommen und haben gesehen, wie sich zwischen dem Trottoir der Quincy Street und dem Eingang zum Carpenter Center eine riesige Menschentraube gebildet hatte. Wir mussten uns durch einen Nebenraum schlängeln, um auf das Podium zu kommen. Ich habe dann eine Einführung gemacht, natürlich viel zu ausführlich, die Studenten riefen: „Stop it!“ Plötzlich ging dann neben mir die Türe auf und es kam einer als Ente verkleidet auf die Bühne [*Lachen*], als Duck, und der hat dann Denise Scott Brown ein 'Duck-ument' übergeben. Das war Frederic Schwartz, Architekt in New York inzwischen, der später eng mit Venturi zusammenarbeitete, auch in seinem Büro. Es war ein langer

Vortrag, ein Vortrag, der einen grossen Erfolg hatte und einiges an Energien in Harvard auch befreit und ausgelöst hat, glaube ich. Wir gingen nach Hause, das grosse Drama war ausgeblieben. Ein paar Tage später hat mich dann der Direktor ins Büro genommen, hat mir ins Gewissen geredet und gesagt: „Wie haben Sie das machen können, Sie als intelligenter Mensch, Sie arbeiten hier und wir stehen doch für etwas, haben eine Identität, und Venturi setzt sich doch seit Jahren für das Gegenteil von dem ein, was uns wichtig ist?“ – Ich versuchte, mich irgendwie herauszureden indem ich argumentierte, Architektur müsste doch auch etwas mit dem Versuch zu tun haben, die Realität der Umwelt von heute zu verstehen und mit alledem auch kreativ umzugehen, usw. Es hat sich in diesem Moment gezeigt, dass ich mit meinen Interessen ziemlich auf einsamen Posten war an dieser Schule, zumindest innerhalb des Kollegenkreises.

**DI:** Und dann gab es ja auch relativ früh eine Ausstellung hier im Kunstgewerbemuseum, wo sie auch involviert waren?

**SvM:** Ja, die habe ich kuratiert, 78 oder 79 war das, einige Zeit nach meiner US-Zeit. Ich hatte eben für die Zeitschrift, damals war es ja *werk - archithese*, eine Sondernummer über die Arbeit Venturis gemacht - damals Venturi, Rauch and Associates - und in diesem Zusammenhang habe ich gesagt: Warum nicht eigentlich eine Ausstellung. Es gab in Amerika einmal eine Ausstellung, die Rosemarie Bletter gemacht hat, etwa 75 oder 76. Ich habe dann ein Exposé gemacht und habe es dem Kunstgewerbemuseum unterbreitet, welches spontan gesagt: „Ja, das machen wir.“ Erst vor ein paar Monaten übrigens habe ich von Margit Staber in Zusammenhang mit einer Veranstaltung im Haus Konkret gehört, dass sie damals eines aufs Dach bekommen habe, weil Max Bill, mit dem sie ja eng verbunden war, ihr gesagt hat: „Bist du eigentlich wahnsinnig, über Venturi am Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung zu machen.“ (vielleicht hat er danach noch gesagt: „Und dann noch vom Stanislaus von Moos...“). Jedenfalls hat sie sich nicht beirren lassen, hat diese Ausstellung mit mir durchgezogen und hat mir eben vor ein paar Monaten gesagt, der Bill habe sie übrigens gut gefunden [*Lachen*]. Das hat mich dann wiederum im Nachhinein interessiert und überrascht.

**DI:** War das die erste Architekturausstellung, die Sie gemacht haben oder gab es schon vorher welche?

**SvM:** Nein, es war die erste Architekturausstellung. Ich hatte schon kleinere Ausstellungen gemacht. Ich habe zum Beispiel in Rom einmal eine Ausstellung von meinem Onkel gemacht. Der war während meiner Zeit als Stipendiat am Schweizer Institut ein paar Monate da.

<p><b>DI:</b> Also von Max?</p> <p><b>SvM:</b> Von Max von Moos, ja. Das Schweizer Institut, ich weiss nicht mehr unter welcher Leitung, wahrscheinlich war das Gustav Ineichen, denn der kannte natürlich als Luzerner meinen Onkel persönlich. Gut, das war natürlich mehr so ein bisschen eine familieninterne Angelegenheit.</p> <p><b>DI:</b> Also nicht von einer Grösse, wie sie es dann bei Venturi war?</p> <p><b>SvM:</b> Nein, das war eine kleine Ausstellung: zwanzig Bilder und fünfzig Zeichnungen.</p> <p><b>DI:</b> Und dann kam Delft und dann sind Sie dann...</p> <p><b>SvM:</b> Dann kam Delft, ja.</p> <p><b>DI:</b> Und dann Zürich?</p> <p><b>SvM:</b> Und dann kam Zürich, ja.</p> <p><b>DI:</b> Das war dann ein neu geschaffener Lehrstuhl für zeitgenössische Kunst?</p> <p><b>SvM:</b> Die Hintergründe kenne ich nicht so genau. Ich habe das Alles ja auch nur vom Hörensagen mitbekommen, aber es wurde ein neuer Lehrstuhl geschaffen: 19. und 20. Jahrhundert, so die Terminologie. In den ersten Gesprächen, ob mich die Stelle interessieren würde, war auch immer nur die Rede von einem Lehrstuhl für das 19. und 20. Jahrhundert und ich gestehe, dass mich das auch interessierte. Der Lehrstuhl für moderne zeitgenössische Kunst ist eine Umschreibung, die eingesetzt worden ist, nachdem ich schon da war und mit der ich mich eigentlich nie so hundertprozentig befreundete, weil ich immer unter dem Signum 19. und 20. Jahrhundert eigentlich angetreten bin.</p> <p><b>DI:</b> Sie wurden angefragt? Also das war nicht ausgeschrieben?</p> <p><b>SvM:</b> Doch, das war schon ausgeschrieben. Ich bin überzeugt, es war ausgeschrieben, aber ich bin auf diese Ausschreibung aufmerksam gemacht worden, denn ich war ja damals in Amerika, und habe mich dann gemeldet. Es war sicher ausgeschrieben, aber es wurde, wie das ja immer passiert - und damals vielleicht noch mehr als heute - natürlich von der Kommission auch irgendwie Fühler ausgestreckt und Leute kontaktiert, zu denen ich offenbar gehörte. Ich weiss nur, dass ich dann vorgesungen habe, es gab zwei Vorträge, und dass es nachher sehr lange sehr ruhig gewesen ist,</p>	<p>Lehrstuhl in Zürich</p>
--	----------------------------

und dass es dann geheissen hat, dass der [Max] Imdahl zuoberst auf der Liste sei. Daraufhin machte ich mir keine weiteren Illusionen im Hinblick auf diesen Lehrstuhl, denn der Imdahl war DER Star. Ich muss auch sagen, dass ich es auch völlig OK fand gegen Imdahl in zweiter, dritter oder vierter - ich weiss nicht, auf welcher Position ich da war - zu landen. Auf jeden Fall, aber auch da bin ich nicht die richtige Quelle, hat es offenbar Sand im Getriebe gegeben und irgendetwas hat auch gedauert: Entweder war Imdahl nicht sofort abkömmlich oder Zürich hat vielleicht auch in seinem Fall (wie in anderen Fällen auch) zu lange gezögert. Jedenfalls ist das mit Imdahl nicht weiter gegangen – und plötzlich landete dann ich wieder zuoberst auf der Liste. Inzwischen hatte ich mich allerdings für Holland entschieden, und dort war das auch eine längere Geschichte im Vorfeld gewesen. In Holland war ich gerade daran, einigermaßen Fuss zu fassen (mit Haus usw.), als in Zürich die Würfel fielen.

**DI:** Und dann aber Zürich?

**SvM:** Und dann kam Zürich...

**DI:** Das dauerte so lange?

**SvM:** Wissen Sie, im Rückblick schrumpfen diese Jahre natürlich auf einen Moment zusammen. Als ich dann in Zürich antrat (was neuerdings etwas dauerte, da ich ja in Holland den Bettel nicht einfach hinwerfen konnte), hatte sich offenbar dieses Konzept 19. und 20. Jahrhundert ein bisschen verschoben gehabt, mit dem Resultat, dass der Lehrstuhl, den ich übernahm, plötzlich einen für mich ganz überraschenden Namen trug.

**DI:** Also, die Bezeichnung wurde modifiziert. Das war dann die Professur für zeitgenössische...

**SvM:** ...“Moderne und zeitgenössische Kunst“. Diese Bezeichnung habe ich aber eigentlich erst im Vorlesungsverzeichnis zusammen mit meinem Namen gelesen, als ich schon installiert war. Ich habe mich dann bei dem damaligen Seminarleiter erkundigt: Wie kommt das, es war doch immer die Rede von der Kunstgeschichte 19. und 20. Jahrhunderts? Darauf hat man mir erklärt, das sei intern so abgesprochen worden. Ich hätte es vorgezogen, diese Frage an einem runden Tisch unter Kollegen in der Seminarkonferenz zu diskutieren, aber das hat sich dann - wie vieles am Institut - als nicht so einfach erwiesen. So ist es dann bei dieser Umschreibung geblieben - und es gibt diese ja auch an anderen Universitäten, das ist so eine Form.

**DI:** Mittlerweile schon, aber viele führten ihn dann erst später ein.

Das war ja relativ früh.

**SvM:** Ja, das ist wohl schon so. Insofern war es natürlich auch ein Politikum und unter diesem Gesichtspunkt ist die Einrichtung eines solchen Lehrstuhles wiederum absolut richtig, denn man wollte natürlich auch ein Zeichen setzen für die Gegenwart. Politisch und universitätspolitisch eigentlich ein kluger Schachzug. Dennoch, mein Interesse wäre das 19. und 20. Jahrhundert gewesen, das wäre mein Herzblut gewesen.

**DI:** Und sonst, wie war dann der Anfang hier im Vergleich vorher zu Delft und zu Harvard?

**SvM:** Es war natürlich etwas ganz anderes insofern, als es Kunstgeschichtsstudenten und ganz andere Erwartungen waren, die man hatte und Anforderungen, die man stellen konnte in den Seminaren. Im Übrigen kannte ich den Betrieb hier, denn so lange war meine eigene Studienzeit auch nicht zurück, dass ich mich in dieser Rolle nicht auch wieder einigermaßen zurecht finden konnte. Vielleicht muss ich auch dazu sagen, dass mein Lehrstuhl in Delft nicht Architekturgeschichte, sondern Kunstgeschichte war, was mir auch wichtig war. Ich habe zwar in Delft keine Malereivorlesung gemacht, das hat ein Kollege von mir gemacht, aber betont als Kunsthistoriker über Architektur referiert. Das gilt sogar bis zu einem gewissen Grad für das, was ich in Harvard machte. Insofern habe ich an den Architekturschulen nicht grundsätzlich anders als am Kunsthistorischen Institut funktioniert. Ich habe mir selbstverständlich mehr Zeit nehmen können für einzelne Themen. Ich habe einfach ein wenig tiefer gebohrt und habe mir mehr Zeit genommen für Fälle, die ich in den Vorlesungen auseinander nahm, als das an einer Architekturschule vernünftig gewesen wäre, denn die hatten natürlich ein Pensum und mussten am Schluss des Semesters ein Examen ablegen und da kann man sich nicht drei Wochen über [Louis] Sullivan verbreiten, das macht nicht viel Sinn. Das habe ich natürlich dann später schon ab und zu gemacht an der Uni. Es ergaben sich dann einfach auch Schwerpunkte, wo dann einfach gewisse Überlegungen an einzelnen Fällen über ein ganzes Semester lang entwickelt worden sind, und das sind natürlich Dinge, die ich mit Vergnügen gemacht habe. Diejenigen, die das nicht interessierte, sind dann auch nicht mehr in die Vorlesung gekommen und die anderen sind geblieben. Diese Fokussierung auf Einzelfragen in Vorlesungen war dann schon spezifisch für das Kunsthistorische Institut im Gegensatz zur Architekturschule, wo es als Seminar vielleicht möglich wäre, aber nicht als Vorlesung. Das habe ich als Herausforderung verstanden und auch interessant gefunden.

**DI:** Und so das Verhältnis Vorlesung, Lehre, Forschung, und

Administration, hat sich das verändert in der Zeit, in der Sie hier waren oder war das immer in etwa gleich verteilt?

**SvM:** Ich weiss nicht, ob es irgendwie eine Normvorstellung gibt, was der Zeitaufwand für das eine oder das andere ist. Ich muss sagen, ich kann mich überhaupt nicht beklagen, je mit administrativen Aufgaben sehr stark belastet gewesen zu sein. Ich glaube, das Institut hat bis zum heutigen Tag die gleiche Sekretärin, die schon zu meiner Zeit im Amt war und ich war ja eine Zeitlang auch Institutsvorsteher und ich gestehe, dass die finanzielle Administration wirklich kompetent von der Institutssekretärin betreut worden ist. In der, sagen wir mal, inhaltlichen Administration oder Koordination der Lehre am Institut ging es halt einfach um die Sicherung des guten Einvernehmens unter den verschiedenen Lehrstühlen, die ihre selbst bestimmten Vorstellungen von ihrer Aufgabe hatten und diese auch vertraten und weiter entwickelten. Es wurde von mir zum Beispiel der Versuch gemacht, so etwas wie eine Übersichtsvorlesung zu organisieren, an der alle Lehrstühle beteiligt würden. Das war absolut nach dem Vorbild dessen, was ich in Harvard mitbekommen hatte, wo es das selbstverständlich gab. Da gab es eine Einführungsvorlesung unter dem Titel „Fine Arts 1“ und eine andere unter dem Titel „Fine Arts 2“, wo einfach sämtliche Lehrstühle innerhalb von vielleicht zwei oder drei Wochen einen Abschnitt der von ihnen betreuten Epoche der Kunstgeschichte an Fällen für die Erstsemestrigen oder die unteren Semester oder die Leute anderer Fakultäten anboten. Auch universitätsweit war das übrigens ein absoluter Renner und auch ich bin später häufig in diese Vorlesung gegangen, einfach um mitzubekommen, wie James Ackerman oder Seymour Slive Kunstgeschichte betreiben. So etwas wollte ich eigentlich einführen, als ich hier anfang. Ich habe dann bei den ersten Gesprächen gemerkt, dass das absolut nicht denkbar war, weil meine Kollegen die Idee unsinnig fanden. Es herrsche an der Universität doch akademische Freiheit, wurde etwa gesagt. Und so wurde halt nichts in dieser Richtung unternommen, was ich eigentlich schade fand. Es gab dann von mir aus erst sehr viel später eine Zusammenarbeit mit Kollegen auf Seminarebene, indem man z.B. Exkursionen zusammen gemacht hat. Das Gemeinschaftliche war aus meiner Sicht eine sehr gute, aber auch eine sehr späte Erfahrung. Es hat sehr lange gedauert, bis ich richtig herausgefunden hatte, wie man das macht und mit wem das vielversprechend zu machen war. Am ergiebigsten waren die „Kollaborationen“ über die Fachgrenzen hinweg – mit den Volkskundlern, den Historikern den Slawisten.

**DI:** Und die Bolognareform, die habe Sie noch erlebt, oder?

**SvM:** Ja, die Bolognareform habe ich natürlich mitbekommen. Die Bolognareform war natürlich ein zweischneidiges Schwert, speziell

für mich, weil ich auf der einen Seite der Meinung war und bin, dass eine gewisse zusätzliche Strukturierung des Studienablaufes und auch eine gewisse zusätzliche Strukturierung der Erfordernisse auf Proseminar- und Seminarstufe sinnvoll ist. Dieses, sagen wir mal, Funktionieren auf Grunde der Eigendynamik der einzelnen Fächer oder einzelnen Lehrstühle und den Mangel an Koordination, auch auf dem Gebiet der Anforderungen, die an die Studenten gestellt worden, fand ich immer irritierend. Und ich bekam auch mit, dass die Studenten das irritierend fanden. Insofern war mir klar, dass eine gewisse Straffung und auch Regulierung des Studienablaufes unbedingt kommen musste. Ich hatte auch von meinen Erfahrungen an der Architekturschule keine grundsätzlichen Vorurteile gegen Examen, also gegen die Idee, dass man zum Beispiel während des Studiums zwei oder drei mal den Wissensstand bzw. das methodische Bewusstsein der Studierenden verifiziert. Allzu oft hat man beim Lizentiatsexamen ernüchternde Erfahrungen machen müssen, weil da ganz unversehens klar wurde, dass irgendwo beim Übergang von Proseminar auf die Seminarstufe eine Prüfung nicht stattgefunden hat, sodass dann ganz elementare Sachen nicht vorhanden waren an Kenntnis und an Bewusstsein. Nicht an Sachwissen und Daten, sondern an Bewusstsein für Fragestellungen. Dass man also die Stufungen innerhalb des Studienablaufs besser strukturiert, fand ich immer positiv. Auf der anderen Seite war das dann natürlich mit bürokratischem Aufwand verbunden und auch da, muss ich sagen, war ich nicht in vorderster Front tätig. Ich habe auch nicht sehr kreativ an dieser Neudefinierung all dieser Reglemente mitgearbeitet. Im Rahmen dessen, was von mir erwartet war, hoffe ich, meinen Obolus entrichtet zu haben, aber es wäre nicht richtig, wenn ich sagen würde, ich hätte geschmachtet unter dieser Reform. Natürlich habe ich geschmachtet, wie alle anderen auch, an den unglaublich langen Fakultätssitzungen, die sich ergeben haben und an den streckenweise dann unergiebigem Auseinandersetzungen über Haarspaltereien reglementarischer Art. Und wie das halt in solchen Situationen ist: Dann ist man natürlich dankbar, dass es Alphantiere in der Fakultät gibt, die vorne anstehen und ein bisschen den Tarif durchgeben. Es gab so ein paar, Gott sei Dank, zu meiner Zeit und da konnte man immer sagen: „Gut, wir machen es so, wie es der Herr Soundso vorgeschlagen hat.“

Bolognareform

**DI:** Und Nachwuchsförderung, was heute ja ein grösseres Thema ist, war das da auch schon ein Thema oder weniger?

**SvM:** Ein Thema hätte es natürlich immer sein sollen. Nachwuchsförderung ist natürlich sträflich, in geradezu krimineller Weise, vernachlässigt worden. Auch in all den Jahren, wo ich tätig war. Das ist also ein absolut schwarzer Fleck auch in meiner eigenen Karriere an der Universität und ich will meinen eigenen Teil an der Ver-



antwortung da überhaupt nicht schönreden, aber ich muss auch sagen, dass die Strukturen so waren. Man muss sich einfach vergegenwärtigen, dass es unglaublich schwierig war, den Nachwuchs zu fördern. Zum Beispiel mussten zwei meiner Assistenten bei der Übernahme ihres Amtes, das war ja 60 Prozent, gegenüber der Erziehungsdirektion unterschreiben, dass sie in der Arbeitszeit nicht an ihrem Lizentiat und nicht an ihrer Dissertation arbeiten würden. Dabei habe ich diese Stelle selbstverständlich immer in der Meinung vergeben, der oder die Betreffende mache dann eine Dissertation. Sie wurden aber von oben eigentlich daran gehindert, das auch tatsächlich zu tun. Sie durften das quasi nur in den Ferien machen. In den meisten Fällen hat das auch tatsächlich einfach nicht gereicht und das ist natürlich schon eine Panne, die strukturell mitbedingt war.

Dann kommt natürlich noch hinzu, dass die Nachwuchsförderung oder konkret die Ermunterung zum Doktorat in Zürich schwieriger durchzusetzen, zu praktizieren war, als zum Beispiel in Bern oder in Fribourg oder Neuchâtel. Ich glaube, in Bern, Fribourg und Neuchâtel geht man aus der Uni raus, es gibt zwei Kinos und es läuft nicht so furchtbar viel. In Zürich gibt es ein Museum und es gibt eine grosse Zahl von Galerien. Das Löwenbräu hat es in den 80er Jahren vielleicht noch nicht gegeben, das hat da gerade erst angefangen, aber es gab für die guten und interessierten Leute, gerade auch im Bereich der Gegenwartskunst, sehr interessante berufliche Herausforderungen ausserhalb der Universität. Ich konnte extrem gut nachvollziehen, dass man solche Herausforderungen auch angenommen hat. Ich war zu meiner Zeit ebenfalls ausser-universitär tätig, auch wenn meine mehr oder weniger regelmässigen kleinen Kunstrezensionen keine beruflich Betätigung waren. Aber es gab natürlich schon damals viele Gelegenheiten zu ausseruniversitärem Tun, und es musste sich einer, gerade wenn man sich das 20. Jahrhunderts als Schwerpunkt auserkoren hatte, sehr gut überlegen: Will ich wirklich eine Dissertation schreiben, was bringt mir das in dieser Situation? – Ganz abgesehen davon, dass Leute, die meinerwegen Philosophie studiert haben, offensichtlich genauso gute Karten in der Hand haben, um ziemlich interessante Kuratorenstellen am Kunsthaus, 300 Meter von unserem Institut entfernt, anzutreten wie Leute mit einem kunsthistorischen Hintergrund. Da kann man sich schon vorstellen, dass sich jemand drei Mal überlegt, bevor er oder sie sich wirklich an eine Dissertation setzt. Dazu kommt, dass es ja bis vor wenigen Jahren keinerlei Graduiertenkollegs, keine Finanzierung von Dissertationsstipendien an unserer Fakultät gab. In den letzten Jahren gab es dann immerhin den Versuch an der ETH, etwas zu ändern, aber da ist es ja inzwischen wieder ein bisschen eingeschlafen, wenn ich das richtig verstehe. Dennoch sind dann ja einige meiner Doktoranden an der ETH schlussendlich auch in der Lage gewesen, relativ zügig ihre Dissertation fertig zumachen, und das ist ja auch prima so. Aber

Nachwuchs-  
förderung

eigentlich hätte das in den 70er, 80er Jahren schon geschehen können, als Ähnliches, zum Beispiel auch in Italien, als absolut selbstverständlich eingeführt worden ist, in einer Zeit, in der man immer von der grossen akademischen Krise sprach. Ich war ja häufig in Venedig (am I.U.A.V.), und da gab es einfach eine Scuola Dottorale, Graduiertenkolleg nennt man das in deutschsprachigen Bereich, an der sich Leute bewerben und dann ein Stipendium bekommen, um ihre Dissertation zu schreiben, respektive zuerst eine Art Oberstufenseminar zu absolvieren und nachher in diesem Rahmen die Dissertation zu schreiben. Das ist das Format, das international vorgegeben gewesen wäre und mit Bologna, hätte ich mir immer gedacht, wird das auch bei uns entsprechend eingeführt. Aber wenn ich das richtig verstehe, sind wir im Augenblick auch noch nicht ganz so weit.

**DI:** Es gibt jetzt zumindest diese ProDocs, was ja etwas Vergleichbares ist.

**SvM:** Das tönt ja gut, aber das war zu meiner Zeit überhaupt noch nicht da. Ich konnte meinen Doktoranden immer wieder sagen: „Ihr müsst bis dann und dann, das und das abliefern, sonst kann ich das nicht mehr weiter betreuen.“ Ich habe diese Drohgeste immer wieder ausprobiert, mit einem Nullerfolg eigentlich, denn ich hatte ja nichts in der Hand, um zu sagen: „Ihr müsst.“ Ich musste ja froh sein, wenn ein paar Leute zum Doktorantenkolloquium kamen. Es kommen immer noch welche. Es gibt auch jetzt noch immer wieder dieses Doktorantenkolloquium und es nennen sich immer noch eine grössere Zahl „Doktoranden“ und ich hoffe, dass wenigsten von einigen - von einigen weiss ich es mit Sicherheit - wirklich noch was kommt. Also, die Nachwuchsförderung ist das grosse Problem und diese ganze Diskussion mit der sogenannten Überfremdung ist natürlich ein Nachwuchsförderungsproblem, das kann man nicht deutlich genug sagen. Es gab bei uns in Zürich eine mehr oder weniger bewusste Strategie der Hochschulfinanzierung und -förderung, die davon ausging, die besseren Leute können wir ja ohnehin holen, es kommt uns weniger teuer unter dem Strich, wenn wir die Leute von aussen reinholen.

**DI:** Also das Problem ist quasi hausgemacht.

**SvM:** Es ist hausgemacht. Und ich bin natürlich froh, jetzt festzustellen, dass das auch mehr und mehr gesehen und auch öffentlich gesagt wird. Aber eigentlich hätte man zu dem Zeitpunkt, wo man merkte, dass es eigentlich hausgemacht war - und ich würde sagen, ich hatte das so gegen Ende meiner Zeit hier in Zürich eigentlich verstanden -, offensiv aufstehen und das in aller Deutlichkeit sagen sollen.

**DI:** Gibt es andere unerfüllte, sagen wir, Wünsche oder Sachen, die sie jetzt irgendwie...

**SvM:** Das mit der Nachwuchsförderung ist wirklich ein Fleck. Dann gibt es natürlich Dinge, von denen ich finde, dass sie eigentlich auf die Agenda eines Institutes gehören, das ein Bouquet von Lehrstühlen umfasst, wie das jetzt zum Beispiel in Zürich der Fall ist. Positiv wäre, wenn die ihre Energien bündeln würden und so etwas wie den Versuch starten, eine Ebene zu finden, wo man miteinander auch über Inhalte spricht. Das war zu meiner Zeit einfach nicht oder zu wenig der Fall. Es war einfach offenbar nicht gewünscht. Man kann ja auch argumentieren, dass diese quirligen und extravaganten Persönlichkeiten, alles vielleicht ein bisschen an der Grenze des Originalen, eigentlich auch den Charme eines solchen Institutes ausmachen, wozu dann halt auch gehört, dass die halt nicht so gut miteinander können. Oder vielleicht können sie ja persönlich sogar sehr, sehr gut, aber wollen sich einfach nicht miteinander ins gleiche Bett legen.

**DI:** Sondern lieber ihren eigenen Garten bestellen.

**SvM:** Genau. Und das habe ich auch immer wieder gehört, dass diese Situation mit dem eigenen Garten gerade der Reiz ist. Ich habe auch eine gewisse Sympathie für diese Auffassung, aber ich finde, es ist eine vergebene Chance. Ich habe ab und zu Kontakte mit dem Hamburger Kunsthistorischen Institut gehabt und habe jetzt wieder staunend gehört, dass das ganze Institut, zum Beispiel im letzten Semester in Chicago war. Ich habe gesagt: „Was gibt es denn für mittelalterliche Kunst in Chicago?“ Die Mediävisten haben einfach mit den Studenten ein Institut wie zum Beispiel das Art Institute genommen und seine Position in der Kunstgeschichte studiert und da kommt ja tatsächlich die ganze Kunstgeschichte drin vor. Das ist ja nicht von der Hand zu weisen. So etwas wäre eigentlich möglich gewesen. Zum Ende meiner Zeit habe ich dann solche Sachen ein bisschen gemacht, indem ich mit einem Slawisten und Studenten nach Moskau gepilgert bin und mit einem Historiker nach Florenz, um dort das 19. Jahrhundert anzusehen, was ja ohne einen Seitenblick auf die Renaissance nicht geht. Eigentlich hätte ich - und das ist mir dann klar geworden - so etwas in den 80er Jahren schon machen können. Es hat sich einfach diese personelle Konstellation nicht gezeigt. Ich hatte nicht verstanden oder nicht gesehen, wie und wo [*Philip Ursprung kommt rein, Begrüssung*].

**DI:** Und eine andere, sagen wir, technisch-mediale Änderung, die es dann gab in dieser Zeit, war ja die Digitalisierung, also so die Urszene war ja quasi die Diaprojektion in der Vorlesung in einem dunklen Raum.

**SvM:** Absolut, das war die Urszene, ja.

**DI:** Und hatte das einen Einfluss auch auf Ihre Tätigkeit?

**SvM:** Ja und nein. Ich muss gestehen, ich bin dann erst Dank der Hilfe von einer Assistentin, die dann bei Philip Ursprung doktoriert hat, eigentlich in die höhere Kunst des Arbeitens mit Powerpoint eingeweiht worden. Für mich war es natürlich eine ziemlich aufwendige Umstellung, aber ich kann nicht sagen, dass sich durch das, was ich dann mit Powerpoint machte, die Form meiner Vorlesungen geändert hat. Es war einfach ein anderes Medium, aber was sich natürlich geändert hat und inzwischen anders ist, dass man nicht mehr einfach diese Urszene des Bildvergleiches links - rechts hat, sondern dass man häufiger ein Bild mit vier verschiedenen kleineren hat. Insofern ist die rhetorische Anordnung des Belegmaterials eine andere geworden. Unter dem Strich, würde ich jetzt mal sagen, hat sich meine Art, zu denken oder eine Vorlesung vorzubereiten nicht radikal unter diesem Medienwandel verändert, aber natürlich ist das ganze Handwerkliche daran, die Art des Bildersammelns und nachher des Einsetzens in die Präsentation natürlich völlig anders geworden, das ist einfach ein ganz anderes Medium.

**DI:** Und in dieser Zeit der 90er Jahre oder 2000 da gab es dann natürlich auch, gerade in Zürich oder nicht nur, einen Boom in der zeitgenössischen Kunst mit dem Löwenbräu und den Galerien und auch den Preisen, die explodierten. Merkten Sie das auch an den Studentenzahlen oder an den Studenteninteressen? Sind Sie da überrannt worden plötzlich?

**SvM:** Ja, schon. Ich kann das nicht so als plötzlichen Vorgang wahrnehmen. Ich müsste jetzt wahrscheinlich länger überlegen, um da ganz entscheidende Punkte in dieser komplizierten Geschichte irgendwie in Erinnerung zu bekommen, aber es ist natürlich schon so, dass bei mir auch sehr viele Lizentiatsarbeiten zum Beispiel im Gebiet der Gegenwartskunst gemacht worden sind. Mehr und mehr sind dann Leute, die auf der Gegenwartskunst arbeiten wollten, auch zu meinem Kollegen Franz Zelger gegangen und auch die besseren Leute haben häufig im Gebiet der Gegenwartskunst Arbeiten gemacht. Ich habe auch eine Zeitlang ein Seminar gemacht, wo man Ausstellungsbesuche von Gegenwartskunst unternahm, aber habe dann entdeckt, dass mich das weniger fasziniert. Ich finde prima, wenn das gemacht wird, aber ich stelle lieber eine Fragestellung, einen Problemkomplex oder vielleicht sogar einen Namen der Klassischen Moderne in den Mittelpunkt, um alle möglichen Fragen daran zu entwickeln. In den 90er Jahren hat sich das dann so eingependelt, dass meine Veranstaltungen

Digitalisierung

mehr - Seminarthemen habe ich jetzt nicht mehr genau im Kopf - mehr klassische, monographische [*Telefon klingelt*] Themen waren und mehr und mehr in Zusammenarbeit mit anderen Lehrstühlen stattfanden: mit der Slawistik, mit der Geschichte und mit der Philosophie. Das hat sich eigentlich bewährt und daraus ist auch einiges an Arbeiten entstanden. Die Gegenwartskunst habe ich aus dieser Perspektive natürlich als etwas Wichtiges und was die Studenten sehr interessiert, wahrgenommen, aber paradoxerweise stand es beim Lehrstuhl für Moderne und zeitgenössische Kunst nicht so im Vordergrund. Nicht zuletzt auch, weil Franz Zelger traditionell eigentlich die Anlaufstelle für solche Themen war oder in den 90er Jahren immer mehr geworden ist.

**DI:** Und im Bezug auf Architektur habe Sie da auch Sachen mit der ETH zusammen gemacht?

**SvM:** Mit der ETH zusammen habe ich in der Zeit einiges gemacht, aber wir haben nie gemeinsame Veranstaltungen durchgeführt. Es ist immer wieder vorgekommen, dass ein Architekturstudent in einem Kunsthistorischen Seminar war, aber das waren dann häufig durchaus nicht Architekturthemen, sondern die sind dann auch zu Themen gekommen, wo nicht unbedingt die Architektur im Vordergrund war, was ja eigentlich auch nachvollziehbar ist. Dann gab es aber auch Architekturseminarien, wo Leute von der ETH mitmachten, das stimmt. Und das war übrigens schon am Anfang so. Zu Beginn meiner Tätigkeit, wie ich aus Holland gekommen bin, habe ich einmal ein Seminar über Karl Moser gemacht und da sind auch all die Leute von der ETH, vom gta gekommen, haben mitgemacht und ich hatte damals auch die Vorstellung, dass das dann vielleicht zu einer Anbindung von Forschungsarbeit vom Institut ans gta ergibt oder das sich da irgendeine Form von Zusammenarbeit ergeben könnte. Aber das hat sich nicht so abgespielt.

**DI:** Und die Emeritierung, war das dann eine Zäsur oder ging das dann einfach nachher mit mehr Zeit weiter?

**SvM:** Jetzt meinen Sie rein autobiographisch oder wie?

**DI:** Ja.

**SvM:** Also, ehrlich gesagt, ich war ziemlich lange in Zürich, es sind, glaube ich, alles zusammen 22 Jahre gewesen oder 22 bis 23 Jahre je nach Rechnungsart, weil ich ja am Anfang nur so halb und halb hier war. Das ist eigentlich lang genug. Nach 22 Jahren, finde ich, muss man sich überlegen, den Job zu wechseln. Insofern war das eine absehbare Änderung der Situation, aber ich habe nicht Zeit gehabt, der Sache entweder nachzutruern oder mich zu fragen, ob mir das Unterrichten jetzt eigentlich besonders fehlt, weil ich schon

einen Monat oder anderthalb Monate nachdem die Emeritierung hier über die Bühne gegangen war, angefragt worden bin, an der Accademia in Mendrisio eine Veranstaltung zu übernehmen und ich habe dort einfach zugesagt. Das hat sich einfach so ergeben, und es hat mir eigentlich Spass gemacht, mich wieder zurück in eine Situation zu begeben, die ich von früher her kannte: nämlich die Architekturschule. Dieser Wechsel hat mir eigentlich sehr zugesagt.

**DI:** Und da kam ja dann auch noch Yale, oder?

**SvM:** Das kam wesentlich später, das kam erst vor einem Jahr.

**DI:** Ja, und jetzt vielleicht noch, um in eine grössere Perspektive zukommen oder in eine allgemeine. Sie haben ja in Ihrer Tätigkeit auch sehr Richtung Öffnung, Kontextualisierung der Kunstgeschichte plädiert, in Richtung Design, Richtung Architektur oder Richtung Kulturwissenschaft. Wo sehen Sie denn die Aufgaben der Kunst- oder Architekturgeschichte heute? Sie haben mal von Chancen und Risiken gesprochen oder geschrieben, also quasi in einem ‚expanded field‘?

**SvM:** Ich kann da nichts Klügeres sagen als damals in dem Vortrag über Chancen und Risiken - ich weiss nicht mehr genau, wie der Titel lautete. Ich habe den Eindruck, dass relevante Kunstgeschichte immer multidisziplinär orientiert war. Was wäre Wölfflin ohne die Psychologie? Wölfflin, der Urvater einer als Disziplin sich verstehenden Kunstgeschichte speziell auch in der Schweiz, ist ja gleichzeitig auch einer der Protagonisten der Öffnung einer Kunstgeschichte auf benachbarte Gebiete, nicht mal unmittelbar benachbart, sondern die Psychologie. Das ist immerhin ein grosser, geistesgeschichtlich wichtiger Vorgang gewesen und ich meine infolgedessen, dass die Zukunft der Kunstgeschichte schon davon abhängt, ob interessante Koalitionen mit Nachbargebieten zustande kommen oder nicht. Auf der anderen Seite interessiert mich natürlich auch eine Bildwissenschaft, die in einer konkreten und auch irgendwie kulturell vermittelten Form mit Bildern umgeht, wie das im Bereich der Kunstgeschichte eben inzwischen seit zwei Jahrhunderten gemacht worden ist. Insofern bin ich dann auch natürlich ernüchert wenn jetzt von Medienwissenschaften her in Analysen, Fragen und Konstellationen reingepurzelt wird, zu denen es bereits einen ganzen angesammelten Schatz von Bewusstsein und Erfahrung im Bereich der Kunstgeschichte gibt. Darum finde ich eigentlich, dass das Fach immer noch nützlich ist und keinen Grund hat, sich in Sack und Asche zu kleiden und sich aufzugeben, weil im Grunde die interessanten Fragen auch der nicht-kunstwissenschaftlichen Bildwissenschaften immer auf das Wissen der Kunstgeschichte angewiesen sein werden, davon bin ich eigentlich überzeugt - oder wäre ich gerne überzeugt. Zumindest aus meiner

Sicht sind die interessanten Fragen diejenigen, die sich in diesen Grenzbereichen zwischen einer wirklich solide verankerten Kunstwissenschaft und allen möglichen anderen Fragestellungen ergeben. Da sehe ich auch die Zukunft, aber sicher nicht im Rückzug auf das reine Archivieren oder das reine Sammeln von Informationen oder Aufbereiten von Wissen, von Dingen 1:1, die irgendwann mal aufgeschrieben worden sind und die jetzt von Studenten wieder neu gewusst werden müssen oder wieder neu wiedergekaut werden müssen. Das alles ist natürlich Unsinn, das ist ja nicht das Interessante an der Kunstwissenschaft, sondern das sind wirklich immer wieder die neuen Fragen, die kommen.

**DI:** Also das Entwickeln von neuen Fragestellungen oder von neuen Perspektiven?

**SvM:** Ja.

**DI:** Ja, und eine andere Frage bei all diesen Mitspielern im Feld der Gegenwartskunst oder der Kunstgeschichte im Museum ist ja auch eben die der kritischen Distanz oder Autonomie oder aber auch der Marginalität im Bereich einer Ökonomisierung.

**SvM:** Ja, ich mache ja selber auch gerne Ausstellungen und ich habe auch irgendwie immer wieder mit Ausstellungsprojekten zutun gehabt, aber ich finde auch prima, wenn es Koalitionen gibt. Ich hätte das gerne mehr gehabt. Es hat einige Koalitionen vom Institut mit Ausstellungsinstitutionen gegeben, aber wenige. Ich habe also auch mit den Studenten vom Institut aus Ausstellungen gemacht, allerdings nicht auf dem Gebiet der Gegenwartskunst im engsten Sinne, aber der zeitgenössischen Architektur eigentlich schon, zum Beispiel für die Triennale in Mailand, wo es wirklich eigentlich um Gegenwartsarchitektur ging. Solche Koalitionen finde ich positiv. Auf der anderen Seite, kann es ja auch nicht sein, dass die Aufarbeitung und die Begleitung der zeitgenössischen Kunst hauptsächlich an kunsthistorischen Instituten geleistet wird, sondern dafür gibt es eben die Ausstellungsinstitute und ich finde, eigentlich sollte das Spannungsfeld, das ich da abgibt, produktiv genutzt werden und die vergleichsweise entweder theoretische oder historische Ausrichtung der Leute, die ein Studium absolvieren, sollte positiv eingesetzt werden als eine Kraft, als ein Potenzial in diesem Dialog mit der Gegenwart auf breitester Ebene. Insofern ist vielleicht dieses Spannungsfeld noch interessanter als das osmotische miteinander Kuschneln, denn das man sich quasi direkt zu einem Organ des Ausstellungsbetriebes selber macht, ist sicher nicht wünschenswert und wahrscheinlich auch nicht von Seiten des Ausstellungsbetriebes als Perspektive interessant.

Auch die alte Kunst ist wichtig. Ich habe immer den Leuten, die sich

speziell für Gegenwartskunst interessierten, gesagt: „Ihr müsst unbedingt zum Beispiel Mittelalter oder so machen, also wirklich einen Schwerpunkt ausserhalb des 20. Jahrhunderts haben, es muss nicht mal Klassische Moderne sein, sondern wirklich etwas ganz Anderes, wo einfach ein Erfahrungsschatz transportiert wird, der wahrscheinlich irgendwann nützlich wäre oder eigentlich fast lebenswichtig.“

**DI:** Also nützlich im Hinblick auf die Reflexion?

**SvM:** Ja, und auf die Entwicklung von Perspektiven und Fragestellungen.

**DI:** Denken Sie, es gibt eine spezifisch Schweizerische Kunstgeschichte, wahrscheinlich kann man das nicht sagen, aber bestimmte Merkmale?

**SvM:** Beat Wyss meint ja, dass es eben schon so eine Schweizerische Tradition des Umgangs mit dem Bild in der Kunstgeschichte gäbe, also Kunstgeschichte als Bildermanipulation meinetwegen. Das ist ja bei Leibe nicht nur ein Schweizerisches Phänomen, aber man kann sagen, dass, sagen wir mal, Leute wie Wölfflin, Giedion, sogar Peter Meyer und natürlich jetzt neuerdings Beat Wyss, und in bescheidenem Mass auch sogar ich, das Bild als Mittel der Erkenntnis oder auch als Mittel des Diskurses über historische Zusammenhänge offensiv einsetzen und dass das vielleicht etwas ist, was in der Schweiz aus Zufällen heraus speziell kultiviert worden ist. Das könnte sein, dass das etwas ist. Diese These hat sich mal aus einem Gespräch mit Beat Wyss ergeben.

**DI:** Aber sollte das nicht sowieso in jeder Kunstgeschichte gemacht werden?

**SvM:** Ja, ich glaube auch, natürlich, aber darum beurteilt man es ja relativ wohlwollend.

**DI:** Ja, also ich denke, dass sind so die Stationen, die ich behandeln wollte. Haben Sie noch Punkte, die ich vergessen habe?

**SvM:** Nein, es kommt immer auf die Agenda an. Ich meine, Sie müssen sagen, was im Vordergrund ist. Mein Profil, das Profil meiner Arbeit, ist jetzt natürlich da nicht so drin und das ist auch nicht so einfach für mich, darüber zu reden.

**DI:** Das ist natürlich auch das, was man in den Publikationen am einfachsten nachlesen kann, denke ich, oder?

**SvM:** Ja gut, wenn man das machen würde, dann könnte man das



wahrscheinlich. Viele der Fragen, die Sie mir gestellt haben, sind natürlich irgendwo runtergebrochen in den Arbeiten. Zum Beispiel diese ganze Frage der Öffnung oder Nicht-Öffnung in Bezug auf meine Dissertation. Ich habe dieses Problem damals quasi am eigenen Leibe erfahren mich fragend: Soll ich eine kunsthistorische Dissertation schreiben oder ist es eigentlich eine Dissertation auf dem Gebiet der Geschichte oder ist es eigentlich Psychologie oder sogar Verhaltensforschung? Insofern berühren diese Fragen natürlich sehr direkt die Themen, die man dann über Jahrzehnte interessant findet.

**DI:** Also, das betrifft schon die Dissertation über Filarete? [*Telefon klingelt, SvM geht kurz dran*]. Sie meinen *Turm und Bollwerk* oder Filarete?

**SvM:** Nein, ich meine Filarete, ein Kapitel aus der Dissertation und die Dissertation als Ganze, so wie ich sie eingereicht habe. Es gibt dann auch einen Teil, auf den es mir eigentlich sehr angekommen ist, der gar nicht angenommen worden ist und das irritiert mich, dass ich den selber nicht mehr finde. Der ging so ein bisschen fast in die Verhaltensforschung oder Anthropologie in der ganzen Ausrichtung, aber der [*Adolf*] Reinle hat mir dann damals gesagt: „Wissen Sie, dieser erste Teil, der ist eigentlich gar nicht nötig, ich nehme den zweiten und den dritten Teil.“ Der war dann im engeren Sinne Architekturgeschichte, aber mir ging es eigentlich um diesen ersten Teil. Und ich habe den nicht mehr, ich habe den dann wahrscheinlich einfach weggeschmissen.

**DI:** Wurde der publiziert?

**SvM:** Nein, natürlich nicht, sonst wäre er ja greifbar. Ich kann ihn selber nicht mehr greifen. Ich weiss also nicht mehr selber genau, was meine Vorstellungen einer Kunstgeschichte, die eben offensiv interdisziplinär angelegt wäre, damals gewesen sind. Insofern interessieren mich diese Situationen eben auch vor dem Hintergrund der eigenen, wie soll ich sagen, Erwachsenwerdens auf diesem Gebiet.

**DI:** Richtung Verhaltenspsychologie, haben Sie gesagt?

**SvM:** Ja. Ich erinnere mich zum Beispiel, dass ich mich sehr für Konrad Lorenz interessierte und habe das auch ein bisschen in mein Szenario der Aggressionsforschung in der Dissertation eingebaut und das hat dann eben mein Doktorvater nicht so interessiert und mich dann auch nicht mehr, denn ich habe mich ja eigentlich auch als einen bisschen schulmässigen Kunsthistoriker verstehen wollen in den darauf folgenden Jahren. Psychologie hat mich interessiert im Zusammenhang mit der ganzen Geschichte der

Fortifikationsarchitektur, die ja eigentlich das Hauptthema der Dissertation war und insofern sind das alles Dinge, die in runtergebrochener Form zutun haben mit meiner Dissertation.

**DI:** Aber das wäre ja auch interessant, das auf ein historisches Thema zu übertragen. Sie haben sich auch immer wieder mit Corbusier beschäftigt. Das war quasi die erste grosse Publikation und jetzt gab es wieder eine über Chandigarh. Hat sich da auch die Perspektive verändert oder die Interessen im Laufe der Zeit?

**SvM:** Ja, natürlich, hoffentlich auch [*Lachen*]. Es wäre natürlich schlimm, wenn sich das nicht verändert hätte. Ich war ja nicht ein Parteigänger, ich war ja nicht die Generation von Giedion, der Parteigänger war, sondern habe das natürlich fasziniert, aber immer aus dem Rückblick ins Visier genommen. Diese Situation hat sich natürlich nicht grundsätzlich geändert, dass man das aus dem Rückblick beurteilt und versucht zu historisieren, als Phänomen unter allen möglichen Gesichtspunkten: Was ist ein Künstler? Oder was ist Bautechnik im Verhältnis zur Formgebung in der Architektur? Was sind die Interaktionen von bildender Kunst und Architektur? Und da ist Corbusier natürlich aus meiner Sicht noch nach wie vor ein unglaublich ergiebiges Beispiel, weil da unglaublich viel dran festgemacht werden kann.

**DI:** Und ähnliche Fragen gibt es dann eigentlich, in ganz anderer Form, bei Venturi?

**SvM:** Ja. Ich gestehe, dass ich mich dann immer wieder gerne an Figuren festgebunden habe, und dann alle möglichen Fragestellungen, die man ja eigentlich auch per se und abstrakt angreifen könnte, mit solchen Einzelfiguren in Verbindung gebracht habe und das ist vielleicht auch ein bisschen klassische Kunstgeschichte. Ich sehe das auch ein bisschen jetzt, wo ich in Yale bin, als Unterschied, so wie eben Kunsthistoriker in der Vergangenheit an ihr Fach herangegangen sind, das heisst, dass sie Monographien geschrieben haben - nicht alle, aber viele. Ich habe nicht nur Monographien geschrieben, aber vor allem, währenddem zum Beispiel Leute, die als Architekten doktorieren, wahrscheinlich nicht auf die Idee kämen, eine Monographie über eine Figur oder Teil einer Werks zu verfassen. Das gilt als typisch für Kunsthistoriker und ich bin jetzt immer wieder in der Situation, dass ich mich ein bisschen verteidigen muss. Ich muss sagen: „Kann schon sein, dass ihr das nicht gut findet und nicht selber macht, aber ihr seid ja dann eigentlich doch auch ganz froh, dass es irgendwo eine interessante Monographie über Michelangelo oder über Rafael gibt, die euch in einem bestimmten Zusammenhang dann plötzlich auch interessiert.“ Das ist vielleicht ein bisschen das spezifisch Kunsthistorische, dass sich die Neugier traditionellerweise gerne an Fällen festgemacht

hat. Jedenfalls war das bei mir so und ich stelle jetzt fest, dass eigentlich auch die erfolgreicheren Arbeiten und Dissertationen, die bei mir gemacht worden sind, eigentlich so sind. Ich finde es eigentlich weniger interessant, aber das ist jetzt zum Beispiel der kleine Konflikt, den ich habe, wenn Sie mich auf Yale ansprechen, wenn einer mit einem Dissertationsvorschlag kommt, der die Welt neu erfindet, mit irgendeiner abstrakten Fragestellung, die von einer unglaublichen Preziosität und vielleicht auch tatsächlichen Relevanz ist, die aber im luftleeren Raum steht und sich somit ohne Weiteres dann auch wieder verirren kann.

**DI:** Ja, die Probleme werden dann auch erst sichtbar, wenn man sie an einem konkreten Fall erläutert.

**SvM:** Das finde ich schon auch.

**DI:** Ja, vielen Dank.

Transkription: Filine Wagner